THE BOOK WAS DRENCHED

भारतीय नाट्यशास्त्र.



लेखिका

कु. गोदावरी वासुदेव केतकर.



१९२८

किंमत चार रुपये.

पुणें येथें
आर्यभूषण छापखान्यांत रा. अनंत विनायक पटवर्धन
यांनीं छापिलें
व
रा. वासुदेव परशुराम केतकर यांनीं मु. चिपळूण
(जि. रत्नागिरी) येथें प्रसिद्ध केलें.

उपोद्‌घात.

महिलानामुन्नतये मनसा वाचा तथा च कृतिभिरपि ।
श्राम्यत्यहर्निशं यः ‘ कर्वे ’ गुरवे नमस्तस्मै ॥

भारतवर्षीय महिलाविद्यापीठाच्या प्रदेयागमापरीक्षेसाठीं हा प्रबंध लिहिला आहे व भरताच्या नाट्यशास्त्रावर याची उभारणी केली आहे भारतीय नाट्यशास्त्राबद्दल महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री यांनीं असें म्हटलें आहे कीं, “This book which runs through 38 chapters is so full of technicalities, that it would take several years' study to master it completely.” आणि माझी स्थिति तर श्रीसमर्थ यांनीं वर्णिल्याप्रमाणें ‘ नेटकें लिहितां येना, वाचितां चुकतें सदा । अर्थ तो सांगतां येना ’ अशी आहे. मग कालिदासाच्या भाषेंत म्हणावयाचें असल्यास ‘ तितीर्षुर्दुस्तरं मोहादुडुपेनास्मि सागरम् ’ अशी माझी स्थिति झाल्यास नवल काय ? पण मग हें साहस करण्यास मी कां प्रवृत्त झालें ?

सुप्रसिद्ध रहिमतखान गवयाबद्दल अशी गोष्ट सांगतात कीं, त्याला गावयास लावण्यासाठीं, दुसऱ्या कोणी तरी त्यासमोर गातां गातां चुकावें लागे. गायनांत चूक झालेली त्या गायकश्रेष्ठास खपत नसे. ती चूक त्याचे कानावर गेली कीं, त्यानें ती सुधारून गाऊं लागावें व एकदां त्या गायनास सुरुवात झाली कीं, मग त्याचा आनंद श्रोतृवर्गानें लुटावा. विष्णुपंत छत्रे या युक्तीनेंच त्याला गायला लावीत व त्याच्या गायनाचा लाभ लोकांस मिळवून देत. तानसेनचे गुरु वृंदावनचे हरिदासस्वामी यांबद्दलहि अशीच आख्यायिका आहे. एकदां अकबरानें विचारलें “ तानसेन, तुझ्यापेक्षां चांगला गाणारा कोणी आहे कारे ? ” तानसेन, म्हणाला “ माझे गुरु श्रीहरिदासस्वामी. ” अकबरनें प्रश्न केला “ तुला तसें कां गातां येत नाहीं ?” तानसेननें उत्तर दिलें “ मला हुजर सांगतील तेव्हां गावें लागतें, पण माझ्या गुरूंचा अंतरात्मा त्यांस सांगेल तेव्हांच ते गातात. ” तानसेनच्या या सांगण्यावरून एकदां अकबर व तानसेन दोघेहि हरिदासस्वामींकडे गेले. स्वामी आपल्या प्रशांत यमुनातीरावरील आश्रमांत ईश्वरचिंतनांत निमग्न झाले होते. दोघांनींहि स्वामींचें दर्शन घेतलें. पण स्वामींस गावयास लावावयाचें कसें ? सरते शेवटीं तानसेनानें हळूच वीणा लाऊन कृष्णभजनपर एक पद म्हणावयास आरंभ केला व तें पद म्हणतांना मध्येंच एक बेसुर तान घेतली. हरिदासस्वामींच्या श्रीहरिचरणीं लीन झालेल्या आत्म्यास ती गोष्ट सहन झाली नाहीं. “ माझ्या

माधवाचें मधुर गायन अशा कर्णकटु रीतीनें गाऊं नकोस." असें म्हणून हरिदास-स्वामींनीं तानसेनास थांबविलें आणि आपल्या मधुर वाणीनें माधवगीताचे आलाप घेत घेत, तें कुंजवन त्यानीं निनादित करून टाकलें. परीक्षेसाठीं तर खराच पण हा प्रबंध लिहिण्यांत व शेवटीं छापविण्यांत असाच एक हेतु मुख्य आहे, ही गोष्ट खोटी नाहीं.

परीक्षेस प्रबंध लिहून देणाऱ्या विद्यार्थिनीनें आपल्या प्रबंधास एक उपोद्घात लिहावा व त्यांत आपल्या अभ्यासक्रमाची हकीगत व अभ्यस्त पुस्तकांची यादी द्यावी आणि आपल्या प्रबंधांत स्वतःसंशोधित असा भाग कोणता, याचें दिग्दर्शन करावें, असा एक नियम प्रद्युगमा परीक्षेच्या नियमावलींत आहे. प्रबंध लिहिण्या-पेक्षां हा असा उपोद्घात व त्यांतहि ही शेवटली बाब लिहिणें, अत्यंत कठीण काम आहे. प्रबंधांतील स्वतःचा भाग न सांगावा तर परीक्षा नापास होण्याचीं भीति व सांगावा तर 'आपुली आपण करी स्तुति, तो एक मूर्ख' या न्यायानें मूर्खांत गणना होण्याची भीति आणि या दोन्ही प्रकारची भीति टाळण्याची तर मनापासून इच्छा; तेव्हां या उभयतः पाशरज्जूंतून सुटावें कसें ? विचार करतां करतां या पाशांतून सुटण्याची युक्ति म्हणून प्रबंधांत टीपा देण्याचें ठरविलें. या टीपांवरून दुसऱ्यांच्या ज्ञानाचा मी किती उपयोग केला आहे, हें सहज कळून येण्यासारखें आहे. तेवढा भाग गाळला म्हणजे बाकीचा भाग कोणाचा, हें सांगण्याचें मग कारणच उरत नाहीं.

बाकीच्या ग्रंथकारांचें व विद्वानांचें ऋण आपल्या टीपांत ठिकठिकाणीं त्यांचा उल्लेख करून मला फेडतां आलें. पण माझे मुख्य अध्यापक साहित्याचार्य प्रो. ह. रा. दिवेकर, एम्. ए., ज्यांच्या जवळ मीं अभ्यास केला व ज्यांनीं मला पदोपदींच काय, पण अक्षरोअक्षरीं साहाय्य केलें, त्यांच्या ऋणांतून कसें उत्तीर्ण व्हाव-याचें ? हें ऋण परत करण्यास मजजवळ शब्दच नाहींत, सबब तें Haas च्याच शब्दांनीं नांवाचा व गांवाचा फेरफार करून नोंदून ठवतें:—

" I wish to record here, above all, some expression, however inadequate, of the debt of gratitude, I owe to my friend and teacher, Prof. H. R. Diwekar. His kindly interest in my work, has never flagged since the day, now twelve years past, when I first took up the study of Sanskrit, under his guidance and even amid the pressure of multifarious duties, he has always placed his time and energy un-grudgingly at my disposal. In the preparation of this thesis, I have had throughout the benefit of his encouragement and

his stimulating criticism and it bears some evidence of his comments and suggestions on almost every page. My years of association with him at Hingne as his pupil, will always remain a precious memory."

एवढें सांगितलें म्हणजे आतां माझा स्वतःचा खरा भाग यांत किती आहे, हें सांगण्याची निराळी गरज राहिली नाहीं. पण अजूनहि त्याचा निराळा नामनिर्देश करावयास हवा असेल, तर या प्रबंधांत जेवढ्या म्हणून चुका असतील तेवढ्यांवर मात्र माझा एकटीचा हक्क आहे, एवढें सांगितलें म्हणजे 'She shall also state what part of her thesis she claims as her own' या नियमाचीहि पूर्ति झाली. असो.

सरते शेवटीं ज्या विश्वनाटकी सूत्रधाराच्या कृपेनें इतके दिवस विद्यार्थिनीची व प्रबंधलेखिकेची भूमिका घेतां आली, त्यास मनोभावें वंदन करून हा उपोद्घात पुरा करतें.

कु. गोदावरी वासुदेव केतकर.

टीपांत वापरलेल्या संक्षेपांचा खुलासा.



अ. ना.	अभिनवगुप्त–नाट्यवेदविवृति.
उ.	उत्तररामचरित्र–भवभूति.
का.	कालिदास.
का. मा.	कालिदासकृत मालविकाग्निमित्र.
का. प्र.	काव्यप्रकाश–मम्मट.
ग.	गडकरी.
ग. ए.	गडकरीकृत एकच प्याला.
ग. पु.	गडकरीकृत पुण्यप्रभाव.
ग. भा.	गडकरीकृत भावबंधन.
तै. आ.	तैत्तिरीय आरण्यक.
तै. उ.	तैत्तिरीय उपनिषद्.
तै. उ. ब्र.	तैत्तिरीय उपनिषद्–ब्रह्मवल्ली.
तै. ब्रा.	तैत्तिरीय ब्राह्मण.
द.	दशरूप.
पिं. छं.	पिंगलकृत छंदःसूत्रें.
प्र. रु.	प्रतापरुद्रीय–विद्यानाथ.
मो.	मोरोपंत.
र.	रघुवंश.
रु. का.	रुद्रटकृत काव्यालंकार.
वा. का.	वामनकृत काव्यालंकारसूत्रें.
शा.	शाकुंतल.
सा.	साहित्यदर्पण
भा. ना.	भारतीय नाट्यशास्त्र.
D. S. P.	De-Sanskrit Poetics.
H. A. T.	Haigh- Attic Theatre.
K. S. D.	Keith- Sanskrit Drama.
M. W. Dict.	Monier William's Dictionary

अनुक्रमणिका.



प्रकरण		पृष्ठ.
१	नाट्यकला व नाट्यशास्त्र.	१ ते १९
२	भारतीय नाट्यगृह....	२० ते ४५
३	नृत्त.	४६ ते १०३
४	भाव.	१०४ ते १२८
५	रस.	१२९ ते १५१
६	अभिनय.	१५२ ते २१५
७	नाट्यकाव्य.	२१६ ते २७९
८	वस्तु.	२८० ते ३१८
९	नाट्यपात्रें.	३१९ ते ३४८
१०	दशरूप....	३४९ ते ३७३
११	पूर्वरंग	३७४ ते ३९३

भारतीय नाट्यशास्त्र.

प्रकरण १ लें.

नाट्यकला व नाट्यशास्त्र

देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाक्षुषं
रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।
त्रैगुण्योद्भवमत्रलोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्[१] ॥

१. नाट्यकलेवरील उपलब्ध असलेल्या अत्यंत प्राचीन ग्रंथांत म्हणजे भारतीय नाट्यशास्त्रांत नाट्याची उत्पत्ति सांगतांना ब्रह्मदेवानें ऋग्वेदापासून पाठ्य, यजुर्वेदापासून अभिनय, सामवेदापासून गान, व अथर्वांतून रस असे घेऊन नवनि नाट्यवेद तयार केला, असें वर्णन आहे[२]. नाट्यास आवश्यक असणाऱ्या पाठ्य, गान, अभिनय व रस ह्या चारी गोष्टींत अभिनयास अधिक महत्व आहे, हें निर्विवाद आहे. आंगिक, वाचिक, सात्विक व आहार्य या चारी अभिनयांनीं जोंपर्यंत पाठ्य किंवा गान युक्त होणार नाहीं, तोंपर्यंत त्यांत रसोत्पत्ति उत्पन्न होणार नाहीं व त्यास नाट्य ही संज्ञाहि दिली जाणार नाहीं. एकादा मनुष्य नुसतेंच एकादें वाक्य म्हणून दाखवीत असेल, अथवा एकादें गान गाऊन दाखवीत असेल, तर तो नाट्य करून दाखवीत आहे, असें म्हणतां येणार नाहीं; पण तोच मनुष्य जर त्याच्या तोंडीं ज्याचें गाणें किंवा वाक्य असेल, त्याचें सोंग घेऊन तेंच गाणें किंवा तेंच वाक्य साभिनय म्हणून दाखवील, तर त्या क्रियेस नाट्य असें म्हणतां येईल. उदाहरणार्थ, ऐतरेय ब्राह्मणांत शौनःशेप आख्यानाचे शेवटीं, होत्यानें तें आख्यान सांगावें व अध्वर्यूनें प्रत्येक ऋचेच्या शेवटीं त्यास ॐ असें म्हणून हुंकार द्यावा, असें सांगितलें आहे. पण अशा प्रकारच्या पाठास नाट्य असें म्हणतां येणार नाहीं. Max Müller च्या म्हणण्याप्रमाणें 'an early attempt at dramatic representation' असें म्हणतां येईल,[३] पण त्याच आख्यानाचा जर एकानें शुनःशे-

(१) का. मा. १–४ (२) भा. ना. १–१२

(३) Max Müllers History of Ancient Sk. Lit. P. 216.

पाचें, इतरांनीं हरिश्चंद्र इत्यादींचीं सोंगें घेऊन, साभिनय पाठ केला, तर त्याला नाटक म्हणावें लागेल. ह्यावरून ही गोष्ट ध्यानांत येईल कीं नाटकास व्यक्तीचें रूप धारण करणें व मग त्या व्यक्तीच्या तोंडीं असलेले शब्द हावभावांसह उच्चारणें, ह्या गोष्टींची आवश्यकता आहे व म्हणूनच चारीहि अभिनयांत आहार्य अभिनयास इतकें महत्त्व आहे.

२. असें असेल, तर एकाच माणसानें अनेक माणसांचीं रूपें घेऊन दाखविण्याची कला ही नाट्याची पूर्वीची पायरी असावी, असें वाटतें. अशा तऱ्हेचें सोंग घेणाऱ्या लोकांस आज आपण बहुरूपी म्हणतों. यांसच पूर्वी विश्वरूप असें म्हणत असावेत अशी कल्पना यजुर्वेदांतील रुद्राध्यायाच्या चौथ्या अनुवाकांतील विश्वरूप या शब्दावरून येते. हा अनुवाक पुढीलप्रमाणें:-- " नम आव्याधिनीभ्यो विविध्यन्तीभ्यश्च वो नमो नम उगणाभ्यस्तृंहतीभ्यश्च वो नमो नमो गृत्सेभ्यो गृत्सपतिभ्यश्च वो नमो नमो व्रातेभ्यो व्रातपतिभ्यश्च वो नमो नमो गणेभ्यो गणपतिभ्यश्च वो नमो नमो विरूपेभ्यो विश्वरूपेभ्यश्च वो नमो नमो महद्भ्यः क्षुल्लकेभ्यश्च वो नमो नमो रथिभ्यो ऽरथेभ्यश्च वो नमो नमो रथेभ्यो रथपतिभ्यश्च वो नमो नमः सेनाभ्यः सेनानिभ्यश्च वो नमो नमः क्षत्तृभ्यः संग्रहीतृभ्यश्च वो नमो नमस्तक्षभ्यो रथकारेभ्यश्च वो नमो नमः कुलालेभ्यः कर्मारेभ्यश्च वो नमो नमः पुंजिष्टेभ्यो निषादेभ्यश्च वो नमो नम इषुकृद्भ्यो धन्वकृद्भ्यश्च वो नमो नमो मृगयुभ्यः श्वनिभ्यश्च वो नमो नमः श्वभ्यः श्वपतिभ्यश्च वो नमः " या अनुवाकांतील इतर सर्व शब्द सामान्यनामवाचक असल्यानें यांतील विश्वरूप शब्दहि सामान्यनामबोधकच घेणें बरें, व एकदां त्या प्रमाणें तो शब्द सामान्यनामबोधक घेतला म्हणजे त्याचा अर्थ अनेक रूपें धारण करणारा असावा, असें दिसतें. याच अध्यायांत घोरातनु व शिवातनु अशा रुद्राच्या दोन स्वरूपांचें वर्णन आहे. नाट्याचा आरंभ या रूपें बदलण्यापासूनच झाला, अशी कालिदासाचीहि कल्पना असावी, असें त्याच्या ' रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा' यावरून वाटतें. 'रूप' शब्दहि हेंच सुचवितो. यावरून नाटकाची अगदीं पहिली पायरी म्हणजे आपलें रूप बदलून दुसरें सोंग घेणें हीच ठरते. परंतु रूप बदलणें हा अभिनयांतला पहिला भाग झाला. पण एवढ्यानेंच नटाचें सर्व काम होत नाहीं. हा नुसता आहार्य अभिनय झाला. याच्या जोडीला इतर अभिनय आले म्हणजे नटाचें काम पुरें होईल. तोंपर्यंत पुरें होणार नाहीं.

३. ह्या सर्व अभिनयांनीं युक्त असलेल्या नटाचा उल्लेख तैत्तिरीय ब्राह्मणांत आला आहे. या ब्राह्मणाच्या तिसऱ्या अष्टकाच्या चौथ्या प्रपाठकांत पुरुषमेधां-

तील जी वर्गांची यादी दिली आहे, तिच्यांत शैलूष शब्द आला आहे. शैलूष म्हणजे नट, हा अर्थ सर्वमान्य आहे. पण नट हा अर्थ मानल्यास भारतवर्षांत नाट्य हें फार प्राचीन मानावें लागेल, म्हणून Keith नें या ठिकाणीं शैलूषाचा अर्थ नर्तक असा घेतला आहे. Keith म्हणतो 'An actor or dancer may be meant. The exact sense of S'ailusa depends on the question of how old the drama is in India[५].' सुदैवानें शैलूष शब्दाचे दोन अर्थ होत आहेत व या ठिकाणीं नाचणारा असा अर्थ न होण्यास जर पुरावा देतां आला, तर शैलूष शब्दाचा अर्थ नट असाच घ्यावा लागेल, हें उघड आहे. त्याच प्रपाठकांत दिलेल्या ह्या यादीच्या शेवटीं 'वंशनर्ती' म्हणजे कुलपरंपरागत नाचणारा असा शब्द आलेला आहे. सबब शैलूष शब्दाचा अर्थ नाचणारा असा न घेतां, नट म्हणजे अभिनय करून दाखविणारा असाच घेतला पाहिजे, हें उघड आहे. यावरून यजुर्वेद-संहिता-काळीं जे विश्वरूप म्हणून लोक असत, तेच पुढें शैलूष झाले असा-वेत, असें वाटतें.

४. वैदिक वाङ्मयांतून देतां येण्यासारखा पुरावा दिला. आतां या नाट्या-बद्दल पाणिनीच्या ग्रंथांत काय पुरावा आहे, तें पाहूं. पाणिनीच्या अष्टाध्यायीवरून नटाची कला चांगल्याच ऊर्जितावस्थेस गेलेली दिसते. इतकेंच नव्हे तर तिची योग्यता वेदांच्या बरोबरीला गेलेली दिसते. पाणिनीनें जरी कधीं कधीं श्वा, युवा व मघवा यांस एका सूत्रांत गोविलें आहे, तरीहि पाणिनि सारख्या शब्दांचाच एकसूत्रांत उल्लेख करतो, ही गोष्ट नाकबूल करतां येणार नाहीं. पाणिनीनें 'छंदोगौक्थिकयाज्ञिकबह्वृचनटाञ्ञ्यः' या सूत्रानें छंदोग, औक्थिक, याज्ञिक, बह्वृच व नट याचा धर्म किंवा ग्रंथ ह्या अर्थी ञ्य प्रत्यय होतो असें सांगितलें आहे. यावरून नटांचाहि आम्नाय ग्रंथ असावा असें उघड दिसतें. यावरूनच नाट्य हें भरताच्या म्हणण्याप्रमाणें पंचम वेदाच्या तोडीला गेलें असावें, असें वाटतें. अशा प्रकारचे ग्रंथ असल्याचा पुरावा पाणिनीच्या ग्रंथांत इतरत्रहि सांपडतो. 'पाराशर्य-शिलालिभ्यां भिक्षुनटसूत्रयोः[७]' ह्या सूत्रानें पाराशर्य आणि शिलालि यांनीं सांगितलेलीं भिक्षुसूत्रें व नटसूत्रें शिकणारा या अर्थी णिनि प्रत्यय होऊन पाराशरिन् किंवा शैलालिन् असे शब्द होतात. त्याचप्रमाणें कृशाश्वानें केलेलीं नटसूत्रें शिकणारा तो कृशाश्विन् असें 'कर्मन्द[८] कृशाश्वादिनिः' ह्या सूत्रांत सांगितलें आहे. ह्यावरून पाणिनीस कर्मांत

(५) Vedic Index P. 395. Vol. II. (६) पाणिनि ४–३–१२९
(७) पाणिनि ४–३–११० (८) " ४–३–१११

कमी दोन नटसूत्रांचे ग्रंथ माहीत होते, असें उघडच सिद्ध होतें. शिलालि व कृशाश्व यांपैकीं शिलालि हा प्राचीन असावा असें वाटतें; कारण शिलालीचें किंवा शैलालीचें नांव शतपथ[९] ब्राह्मणांत आणि आपस्तंब श्रौत[१०] सूत्रांत आलेलें आहे. यावरून यजुर्वेदी शिलालि कर्तीनें नटसूत्रें केलीं असावीत असें म्हणावयास हरकत नाहीं. नाट्याचा आरंभहि यजुर्वेदांतच दिसून येतो व त्यावरून त्याच वेदाच्या लोकांनीं ह्या कलेची वाढ केली असावी. कृशाश्वाचें नांव 'वृञ्छण्[११]–' इत्यादि सूत्रांत आलें आहे. ह्या सूत्राप्रमाणें कृशाश्वाचे सूत्रांस कार्शाश्वीय असें म्हणतात. नाट्यशास्त्रावर अशी सूत्रबद्ध रचना होण्यास त्याच्या आधीं बरींचशीं नाटकें अस्तित्वांत असावींत, असें अनुमान काढणें चुकीचें होणार नाहीं.

५. Keith नें या सूत्रांतीलहि नट शब्दाचा अर्थ निश्चित नाहीं, असें म्हटलें आहे.[१२] पाश्चात्य पंडित नट् धातु संस्कृत नृत् चे प्राकृत रूप आहे, असें मानून चालत असतात, पण पाणिनीनेंच नट शब्द 'जनिदाच्यु[१३] -- ' ह्या उणादि सूत्रानें नम् धातूपासून अट् प्रत्यय करून नमति इति नटः असा केला आहे. वैयाकरण संप्रदायांत याचा अर्थ 'नटः शैलूषः' असा दिला आहे. शैलूष शब्दाचा अर्थ अभिनय करून दाखविणारा नट असा होतो, हें पूर्वी सांगितलेलेंच आहे. शैलूष शब्द पाणिनिसहि माहीत आहे हें राजन्यादि[१४] गणांत त्यानें त्या शब्दाचा अन्तर्भाव केल्यावरून स्पष्टच होत आहे. ह्याचप्रमाणें नाटक या अर्थी असलेला व भरतानें वापरलेला प्रेक्षा शब्दहि पाणिनीनें वर सांगितलेल्या 'वृञ्छण्–' इत्यादि सूत्रांतच दिला आहे. ह्याच प्रेक्षादि गणांत ध्रुवका म्हणजे नाटकांतील गीत ह्या अर्थाचाहि शब्द आला आहे, त्याचप्रमाणें पाणिनीनें आपल्या व्युष्टादि[१५] गणांत निष्क्रमण व प्रवेशन ह्या दोन्ही शब्दांचा उपयोग केलेला दिसतो. ह्या सर्वांवरून पाणिनीच्या वेळेस नाट्यकला अस्तित्वांत होती असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

६. पाणिनीच्या अष्टाध्यायीवर महाभाष्य लिहिणाऱ्या पतञ्जलीच्या ग्रंथांत काय काय पुरावा मिळतो, तें पाहूं गेल्यास याहूनहि सबळ पुरावा आढळतो. 'आख्यातोपयोगे'[१६] ह्या पाणिनीच्या सूत्रावर 'उपयोग इति किमर्थम्' अशी शंका घेऊन पतञ्जलीनें समाधान करतांना 'नटस्य शृणोति ग्रंथकस्य शृणोति' असें उत्तर दिलें आहे. या ठिकाणीं शंका घेण्याचा अर्थ असा आहे कीं, नट व गुरु कोणाच्याहि सांगण्याचा

(९) शतपथ ब्राम्हण १३–५–३–३ (१०) आपस्तंब श्रौतसूत्रें ६–४–७
(११) पाणिनि ४–२–८० (१२) K. S. D. P. 31.
(१३) पाणिनि–उणादिसूत्रें ५५४ (१४) पाणिनि ४–२–५३
(१५) ,, ५–१–९७ (१६) ,, १–४–२९

जर ऐकणाऱ्यास सारखाच उपयोग होतो, तर उपयाग म्हणावयाचें कारण काय ? समाधान करणारा यावर असें उत्तर देतो कीं, ज्याठिकाणीं ग्रंथ व त्याचा अर्थ यांचें नियमपूर्वक अध्ययन करून ज्ञानप्राप्ति झालेली असते त्याच ठिकाणीं सांगणाराची पंचमी करावी. नट किंवा ग्रंथिक यांच्या तोंडचे शब्द ऐकून तशा प्रकारचा उपदेश होत नाहीं म्हणून 'नटात् शृणोति ग्रंथिकान् शृणोति' अशी पंचमी न होतां 'नटस्य शृणोति, ग्रंथिकस्य शृणोति' अशी षष्ठी होते. ह्या दिलेल्या उत्तरावरून पतञ्जलीच्या वेळीं नट कशाचें तरी आख्यान करीत म्हणजेच कमल्या तरी पौराणिक किंवा बोधप्रद गोष्टीचा वाचिक अभिनय करून दाखवीत, असें दिसतें. 'अगौसीन्नटः'[१७] ह्यावरून नट गात असत हेंहि कळून येतें. त्याचप्रमाणें निरनिराळ्या गोष्टींचा नट उपभोगहि घेत असत असें 'नटस्य भुक्तं'[१८] ह्या उदाहरणावरूनहि दिसतें.

७. 'नटस्य भुक्तं' याचा अर्थ Keith नें नटाची भूक असा केला आहे. Keith[१९] म्हणतो " We find that in the days of Mahābhāṣya the Nata's hunger is as proverbial as the dancing of the Peacock. " पाणिनीच्या ' क्तस्य च वर्तमाने ' ह्या सूत्रावरील ' क्तस्य च वर्तमाने नपुंसके भाव उपसंख्यानम् ' ह्या वार्तिकावर लिहितांना पतञ्जलीनें ' क्तस्य च वर्तमाने नपुंसके भाव उपसंख्यानं कर्तव्यम् । छात्रस्य हसितं, मयूरस्य नृत्तं, नटस्य भुक्तं, कोकिलस्य व्याहृतमिति ।' असें लिहिलें आहे. अर्थात् भूतकालवाचक धातुसाधित विशेषणाचा वर्तमानकालवाचक अर्थाप्रमाणेंच जर नपुंसकलिंगी भाववाचक नामासारखा उपयोग केला असेल, तर त्याबरोबर षष्ठी विभक्ति घालावी, असें सांगून ह्या भाववाचक नामांची उदाहरणें म्हणून, छात्रस्य हसितं, नटस्य भुक्तं, मयूरस्य नृत्तं इत्यादि उदाहरणें दिलीं आहेत. यावरून मोराचें नाचणें व कोकिळाचा शब्द याप्रमाणेंच विद्यार्थ्याचें हंसणें व नटाचा उपभोग ह्या गोष्टी लोकपरिचयाच्या असल्या पाहिजेत, हें उघड आहे. गुरु शिकवीत असतां विद्यार्थ्यांना वर्गातील गोष्टींशीं संबंध नसतां निरर्थक किती वेळ हंसूं येतें, त्यावर शिक्षक कसे रागावतात व वेळीं त्यास शिक्षाहि कशी भोगावी लागते, हें विद्यार्थिदशा अनुभवलेल्यास सांगावयास नकोच. तेव्हां छात्राच्या हसिताप्रमाणें नटाचें भुक्तहि असलें पाहिजे. नट खादाड म्हणून कोठेंहि प्रसिद्ध नाहींत. उलट 'अतिपीतं तथा भुक्तं व्यायामं नैव कारयेत्,' असा भरतानें नटा[२१]साठीं निषेधच सांगितला आहे. तेव्हां या ठिकाणीं 'भुक्तं'चा अर्थ जेवण अथवा भूक न करतां उपभोग असाच केला पाहिजे. नट जरी सर्व प्रकारच्या भूमिका करीत

---

(१७) पाणिनि २-४-७७ वरील भाष्य.(१८) पाणिनि २-३-६७ वरीलभाष्य.

(१९) K. S. D. P. 37 (२०) पाणिनि २–३–६७

(२१) भा. ना. १०– ९७

असतो, तरी त्याच्या भूमिकेंतील रसाचा आस्वाद त्यास प्रत्यक्ष घेतां येत नाहीं, ही गोष्ट रससिद्धांतांत प्रत्येकानें मान्य केली आहे. इतकेंच नव्हे तर नटाच्या या मिथ्योपभोगाचें उदाहरण आचार्यांनीं विवर्तवाद सिद्ध करतांना[२२] 'तथा मूलकारण-मेव अन्त्यात्कार्यात्तेन तेन कार्याकारेण नटवत्सर्वव्यवहारास्पदत्वं प्रतिपद्यते ' असें दिलें आहे. मग या ठिकाणीं Keith नें केल्याप्रमाणें 'भुक्त' चा अर्थ जेवण अथवा भूक न करतां उपभोग, सोंग घेऊन घेतलेला खोटा उपभोग, असाच करावयास पाहिजे.

८. ह्यावरून नट बोलत असत, गात असत व अभिनय करून खोटा उपभोगहि घेत असत, हें उघड रीतीनें दिसतें. ह्याच्याच भरीस "यद्वारंभका रंगं गच्छन्ति, नटस्य श्रोष्यामः, ग्रन्थिकस्य श्रोष्यामः" यांत पतञ्जलीनें उल्लेखिलेल्या रंगाचा म्हणजे नाट्य गृहाचा उल्लेख घातला, म्हणजे पतञ्जलीच्या वेळीं नाटक पूर्णरूपानें अस्तित्वांत होतें, यांत शंकाच रहात नाहीं.

९. याच गोष्टीस महाभाष्यांत आणखीहि पुरावा सांपडतो. 'हेतुमति च ' या[२३] सूत्रावर टीका करतांना 'कंसं घातयति । बलिं बंधयति' अशीं उदाहरणें महाभाष्य-कारानें देऊन कंसवध व बलिबंध या गोष्टी फार प्राचीन कालीं झाल्या असतांहि त्या उदाहरणांत वर्तमान काळाचा प्रयोग कसा झाला अशी शंका घेतली आहे व ह्या शंकेचें निरसन करतांना पुढील वाक्यें घातलीं आहेत ' अत्रापि युक्ता वर्तमानकालता । कथम् ? ये तावदेते शोभिका (शोभनिका) नामैते प्रत्यक्षं कंसं घातयन्ति, प्रत्यक्षं बलिं बन्धयन्ति । ' ह्यावरून पतञ्जलीच्यावेळीं कंसाला मारण्याची, बळीला बांधण्याची या क्रिया डोळ्यासमोर नटांकडून करवून दाखवीत असत, असें उघड सिद्ध होतें. शोभिक शब्दाचा कैय-टानें " कंसाद्यनुकारिणां नटानां व्याख्यानोपाध्यायाः " असा अर्थ केला आहे. पण हा अर्थ मान्य न करतां एखादा टीकाकार आपणांस न समजलेला मूळ वाक्यार्थ ज्याप्रमाणें ' इति स्पष्टोऽर्थः' म्हणून सोडून देतो, त्याप्रमाणें Keith नें 'it is[२४] frankly obscure ' म्हणजे कैयटानें दिलेला अर्थ ' कांहींतरी आहे ' म्हणून सोडून दिला आहे व शोभिक किंवा शोभनिक म्हणजे शब्द न उच्चारतां नुसता मूक हावभाव करून दाखविणारे असावेत, असा त्याचा अर्थ केला आहे. हा अर्थ चुकीचा असल्याचें व कैयटानेंच केलेला अर्थ बरोबर असल्याचें, भर्तृहरीच्या

शब्दोपहितरूपांश्च बुद्धेर्विषयतां गतान् ।
प्रत्यक्षमिव कंसादीन्साधनत्वेन मन्यते ॥

---

(२२) ब्रह्मसूत्र-शांकरभाष्य २-१-१८ वरीलभाष्य. (२३) पाणिनि ३-१-२६
(२४) K. S. D. P. 33.

ह्या श्लोकावरून K. G. Subrahmanyam यांनीं नुकतेंच सिद्ध केलें आहे[२५]. ह्या सर्वांवरून पतञ्जलीच्या काळीं Keith नें म्हटल्याप्रमाणें, नाटकाचें अस्तित्व आरंभीच्या अपूर्णस्थितींत म्हणजे Primitive form मध्यें नसून तें आपल्या पूर्ण परिणत स्थितींत होतें व रंगभूमीवर कंसवध, बलिबंध यासारखीं नाटकें प्रत्यक्ष करून दाखविलीं जात असत, असें म्हणावयास यत्किंचित् हरकत नाहीं.

१०. ह्यानंतरच्या काळांत नाट्यकलेचा अप्रत्यक्ष पुरावा देण्याचें कारणच रहात नाहीं; कारण इ० स० च्या पहिल्या शतकांत झालेल्या अश्वघोषाचीं नाटकें प्रत्यक्षच सांपडलीं आहेत. त्याचप्रमाणें कालिदासाच्यापूर्वीं म्हणजे इ० स० च्या दुसऱ्या तिसऱ्या शतकांत होऊन गेलेल्या भासाचीं नाटकेंहि चांगलींच प्रसिद्धीस आलीं होतीं, असें कालिदासाच्या 'प्रथितयशसां भाससौमिल्लकविपुत्रादीनां[२६]' ह्या वाक्यावरून उघड होतें. त. गणपति यांनीं प्रसिद्ध केलेलीं भासाचीं नाटकें, भासाचीं आहेत किंवा नाहींत ह्याबद्दल विद्वान लोकांत बराच मतभेद असला, तरी प्रो० Lüders नें प्रसिद्ध केलेल्या व कुशाण लिपींत लिहिलेल्या अश्वघोषाच्या नाटकाचे अवशेष मात्र त्याचेच आहेत, याबद्दल कोणाचाच मतभेद नाहीं. यांत 'शारद्वती-पुत्र-प्रकरण' म्हणून एक नऊ अंकी प्रकरण आहे, असें 'शारीपुत्रप्रकरणे नवमोऽङ्कः । आर्यसुवर्णाक्षिपुत्रस्यार्याश्वघोषस्य कृतिश्शारद्वती-पुत्र-प्रकरणं समाप्तं । (स) माप्तानि चाङ्कानि नव' असें त्याच्या लिहिण्यावरून स्पष्ट होत आहे. हें प्रकरण आज जरी पूर्ण रूपानें सांपडत नसलें तरी त्याचे जे अवशेष सांपडले आहेत, त्यांवरून नाट्यशास्त्रांत सांगितलेल्या प्रकरणनियमांस अनुसरून तें असावें, असें दिसतें. असो. आतां इ० स० च्या पहिल्या शतकांतहि अस्तित्वांत असलेल्या ह्या नाट्यकलेचा, कला या दृष्टीनें विचार न करतां, या कलेवरून निर्माण झालेल्या नाट्यशास्त्राचा विचार करूं.

११. शास्त्र या दृष्टीनें नाट्याच्या सर्व अंगांचा विचार करणारा व अत्यन्त प्राचीन असा ग्रंथ म्हणजे 'भारतीय नाट्यशास्त्र' हाच होय. तेव्हां प्रथम ह्या ग्रंथाचा विचार करावयास पाहिजे. हा विचार करतांना काव्यमालेंत प्रसिद्ध झालेलें नाट्यशास्त्र आहे तसेंच घेऊन, त्याचीं काल्पनिक रूपें विचारांत न घेतांच, त्याचा विचार केल्यास बरें, म्हणून आहे तसेंच नाट्यशास्त्र घेऊन त्याचा पुढें विचार केला आहे. काव्यमालेंत प्रसिद्ध झालेली ही नाट्यशास्त्राची प्रत बऱ्याचशा ठिकाणीं अशुद्ध म्हणून न समजण्यासारखी आहे. अभिनवगुप्ताची 'नाट्यवेदविवृति' नामक टीका जर सांपडली नसती, तर पुढें दिलेलीं बरींचशीं प्रकरणें नीटशीं लिहितां आलीं नसतीं, म्हणून शेवटीं या टीकेचाहि थोडक्यांत विचार केला आहे.

१२. भरतास भवभूतीनें उत्तररामचरितांत 'तौर्यत्रिक[२७] सूत्रकार' म्हणून म्हटलें

(२५) J. R. A. S. for April 1925 (२६) का. मा. प्रस्तावना.
(२७) उ. ४-२२ पुढील गद्य.

आहे. यावरून भरताचा मूळ ग्रंथ सूत्रात्मक असावा व तो भवभूतीच्या काळीं म्हणजे आठव्या शतकाचे आरंभीं माहीत असावा, अशी कल्पना S. K. De नें केली आहे, परंतु त्याच शतकाच्या शेवटीं झालेल्या उद्भटानें भरताच्या "शृंगार हास्यकरुणा रौद्रवीरभयानकाः" ह्या कारिकेचा उल्लेख केल्यावरून उद्भटास भरताचा कारिकाग्रंथ माहित असावा व अर्धशतका इतक्या थोड्या काळांत सूत्रात्मक ग्रंथ अजिबात नाहींसा होऊन कारिकात्मक ग्रंथ प्रचलित होणें, ही गोष्ट शक्य कोटींतील नसल्यानें भवभूतीनें सूत्रकार भरत आणि पौराणिक भरत एकच मानले असावेत, अशी De नेंच पुढें कल्पना केली आहे. त्या शिवाय नाट्यशास्त्रांतील गद्यभाग, अनुवंश्य श्लोक इत्यादिकां वरून यानें गद्यग्रंथ, कारिकाग्रंथ, सूत्रभाष्यात्मक ग्रंथ आणि सरतेशेवटीं हल्लींचा प्रसिद्ध ग्रंथ, अशा उपलब्ध असलेल्या नाट्यशास्त्राच्या चार स्थिति कल्पिल्या आहेत[२८]

१३. De नें हें अनुमान ज्या पुराव्यावरून काढलें आहे, हा पुरावा फारसा सबळ नाहीं. भवभूतीनें भरतास तौर्यत्रिक सूत्रकार म्हटलें आहे, एवढ्यावरून भरताचा ग्रंथ सूत्रात्मक असावा असें अनुमान काढणें बरोबर होणार नाहीं. जवळ जवळ हल्लीं उपलब्ध असलेल्याच नाट्यशास्त्रावर टीका करणारा अभिनवगुप्तहि आपल्या टीकेच्या आरंभीं 'षट्त्रिंशकं भरतसूत्रमिदं विवृण्वन्' असा नाट्यशास्त्राचा सूत्र म्हणूनच उल्लेख करतो; पण यावरून तो भरताच्या नाट्यसूत्रांवर टीका करीत आहे, असें कोणी समजत नाहीं. म्हणून भरताचा ग्रंथ सूत्रात्मक होता, असें म्हणावयास भवभूतीचा आधार पुरेसा होत नाहीं. फारच झालें तर भवभूतीनें व अभिनवगुप्तानें हा ग्रंथ सूत्रग्रंथाच्या योग्यतेचा मानला असावा, अशी कल्पना करतां येईल.

१४. नाट्यशास्त्र वाचूं लागलें असतां भरताचा ग्रंथ सूत्रात्मक नव्हता, ह्यालाच पुरावा सांपडतो. भरतानें आपलें नाट्यशास्त्र जुन्या सूत्रग्रंथाच्या आधारें लिहिलें असें त्याच्याच

किंत्वल्पसूत्रग्रंथार्थमनुमानप्रसाधकम् ।
नाट्यस्यास्य प्रवक्ष्यामि रसभावादिसंग्रहम्[२९] ॥

ह्या श्लोकावरून स्पष्ट होत आहे. एवढेंच नव्हे तर नाट्यशास्त्रावर सूत्रग्रंथ, भाष्यग्रंथ व कारिकाग्रंथ झालेले असावेत व त्या सर्वांच्या आधारें संग्रह, कारिका व निरुक्त, या तीन रूपांत भरतानें आपला विस्तृत ग्रंथ रचला असावा असें,

विस्तरं तस्य वक्ष्यामि सनिरुक्तं सकारिकम्[३०] ।

---

(२८) D. S. P. Pp. 29 to 31 (२९) भा. ना. ६-८.
(३०) भा. ना. ६-१४.

ह्या श्लोकावरून स्पष्ट होत आहे. मधून मधून भरतानें सूत्रांचे, भाष्यांचे व इतर कारिकांचे उतारे दिले आहेत, पण प्रत्येक ठिकाणीं त्यानें, ते भाग दुसऱ्याचे आहेत, असें सुचविणारे शब्द स्पष्ट घातले आहेत. अत्रानुवंश्यौ श्लोकौ भवतः। अत्राह। अपिच। अत्रार्या। इत्यादि प्रकारच्या सूचना उद्धृत भागाच्या आरंभीं द्यावयास तो विसरला नाहीं. त्याचप्रमाणें गद्यांतहि त्यानें आपल्या ग्रंथांत उद्धृत केलेल्या भाष्यरूप भागांत भाष्यकारांचें उत्तम पुरुषीं बहुवचन तसेंच्या तसेंच ठेवलें आहे. भरत आपल्या ग्रंथांत आपल्या स्वतःचा उल्लेख भाष्यकारांप्रमाणें चुकून एकाहि ठिकाणीं उत्तम पुरुषीं बहुवचनीं करीत नाहीं, ही गोष्ट विशेषेंकरून लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. ह्यावरूनच आपला स्वतःचा ग्रंथ व उद्धृत ग्रंथ यांत भरतानें भेद अगदीं स्पष्ट व उघड ठेवला आहे, ही गोष्ट उघड होते.

१५ काव्यमालेच्या छापील प्रतींत शेवटीं 'समाप्तश्चायं [ग्रंथः] नन्दिभरत संगीतपुस्तकम् (?)' असा लेख आहे. त्यावरून हा शेवटील संगीत भाग नन्दि-भरताचा असावा अशी S. K. De नें कल्पना केली आहे.[३१] पण ह्या अशुद्ध असणाऱ्या एका ओळीवरून ही अशी कल्पना करणें बरोबर होणार नाहीं; कारण नाट्यशास्त्राच्या चौथ्या व पांचव्या अध्यायांतील अनेक गोष्टी, पुढचे हे संगीताचे अध्याय नसतील तर समजणारच नाहींत. उदाहरणार्थ–चित्रौघकरण, उपोहन, आसारित, मद्रक, पाणि, लय, इत्यादि. दुसरा जास्त बळकट पुरावा अठराव्या अध्यायांतील देतां येईल. या अध्यायांत त्यानें 'ध्रुवाभिधाने[३२] चैवास्य संप्रवक्ष्यामि लक्षणम्' म्हणून म्हटलें आहे व याचें वर्णन आश्वासन दिल्याप्रमाणें, ध्रुवाध्यायांत तसेंच्या तसेंच आलेंहि आहे. एवढेंच नव्हे तर

गीतानां छन्दकानां च भूयो वक्ष्याम्यहं विधिम् ॥[३३]

यांत ज्या गीतांचा व छन्दांचा विधी नंतर सांगेन म्हणून म्हटलें आहे, तो विधि या संगीताध्यायापैकीं बत्तिसाव्या अध्यायांतच सांगितलेला आहे. या अन्तः-प्रमाणांच्याच जोडीला

'रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तयः।
सिद्धिस्वरास्तथातोद्यं गानं रंगश्च संग्रहः[३४] ॥

हा श्लोकहि देतां येईल. ह्या श्लोकांत नाट्यशास्त्रांतील वर्ण्य विषयांची यादीच दिली आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. यांचा विस्तार करतांनाहि

शारीराश्चैव वैणाश्च सप्त षड्जादयः स्वराः ॥

---

(३१) D. S. P. P. 24. (३२) भा. ना. १८–७४.
(३३) भा. ना. ४–२७४. (३४) भा. ना. ६–१०.

तंत चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेवच ।
चतुर्विधं तु विज्ञेयमातोद्यं लक्षणान्वितम् ॥
ततं तन्त्रीगतं ज्ञेयमवनद्धं तु पौष्करं ।
घनस्तु तालो विज्ञेयः सुषिरो वंश एव च ॥
प्रवेशाक्षेपनिष्क्रामप्रासादिकमथान्तरं ।
गानं पंचविधं ज्ञेयं ध्रुवायोगसमन्वितम्[३५] ॥

याप्रमाणें पुढील अध्यायांतील वर्ण्य विषयांचे ठोकळ विभाग केले आहेत व त्याचप्रमाणें पुढील वर्णन दिलें आहे. सबब या सबळ अन्तःपुराव्यापुढें शेवटल्या एका अशुद्ध ओळीचा पुरावा ग्राह्य मानणें इष्ट होणार नाहीं, असें म्हणावयास हरकत वाटत नाहीं. ही शेवटली अशुद्ध ओळ कदाचित् सर्व ग्रंथ लिहून झाल्यानंतर एकाद्या लेखकानें आपल्या पदरची घातली असावी असेंहि म्हणण्यास हरकत दिसत नाहीं. या सर्वांवरून नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ प्राचीन ग्रंथांच्या आधारें एकट्यानेंच लिहिला असावा, असें मानणेंच अधिक इष्ट वाटतें.

१६ आतां भरतानें नाट्यग्रंथांतील ग्रंथांशिवाय इतर कोणकोणत्या ग्रंथांचा आपल्या नाट्यशास्त्रांत उपयोग केला आहे तें पाहूं.

(१) दुसऱ्या अध्यायांतील–
" इह प्रेक्षागृहं दृष्ट्वा श्रीमता विश्वकर्मणा ।
त्रिविधः सन्निवेशश्च शास्त्रतः परिकल्पितः ॥ "
" प्रमाणं यच्च निर्दिष्टं लक्षणं विश्वकर्मणा । "

ह्या श्लोकांवरून विश्वकर्मोक्त वास्तुशास्त्रावरील एकादा ग्रंथ भरताचे वेळीं प्रसिद्ध असावा, असें वाटतें. या कल्पनेस पुढें आणखी दोन श्लोकांत आधार सांपडतो.

" विश्वकर्मोक्तवत्[३६] कार्यं बुध्या चापि प्रयोक्तृभिः । "

ह्यावरूनहि विश्वकर्म्याचा एकादा ग्रंथ प्रसिद्ध असावा, अशी कल्पना करतां येण्यासारखी आहे. तसेंच,

" माहेन्द्रा वै ध्वजाः प्रोक्ता लक्षणैः संप्रकीर्तिताः । "
" यो विधिर्यः क्रमश्चैव माहेन्द्रे वै ध्वजे स्मृतः[३७] । "

हीं दोन श्लोकार्धेंहि विश्वकर्मोक्त वास्तुशास्त्राचींच सूचक आहेत. वास्तुशास्त्रावरील ग्रंथांत इन्द्रध्वजाचें वर्णन असे, असें बडोद्यास नुकत्याच प्रसिद्ध झालेल्या

---

(३५) भा. ना. ६–२७ ते ३१. (३६) भा. ना २१:३५
(३७) भा. ना. २१–१४०

'समरांगण सूत्रधार' या ग्रंथावरूनहि सांगतां येईल. कारण या वास्तुग्रंथांतहि इंद्रध्वजाचें वर्णन आलें आहे. तेव्हां या सर्व प्रमाणांवरून हें नाट्यशास्त्र लिहिलें जाण्यापूर्वी विश्वकर्मोक्त वास्तुशास्त्राचा ग्रंथ प्रसिद्ध होता, असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

(२) नृत्त हा विषय नाट्यशास्त्रांत मागून समाविष्ट झाला असावा असें म्हणावयास नाट्यशास्त्रांतच आधार सांपडतो.

यदा प्राप्त्यर्थमर्थानां तज्ज्ञैरभिनयः स्मृतः ।
कस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतत्कं स्वभावमपेक्षते ॥
न गीतकार्थसंबद्धं न चाप्यर्थस्य भावकम् ।
कस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतद्गीतेष्वासारितेषु च[३८] ॥

या श्लोकांत नाटकांत नृत्त कशाकरतां घातलें आहे, असा प्रश्न विचारून भरतानेंच त्याचें उत्तर खालीलप्रमाणें दिलें आहे.

अत्रोच्यते न खल्वर्थं कंचिन्नृत्तमपेक्षते ।
किं तु शोभां जनयतामिति नृत्तं प्रवर्तितम् ॥
प्रायेण सर्वलोकस्य नृत्तमिष्टं स्वभावतः ।
मंगल्यमिति कृत्वाच नृत्तमेतत्प्रकीर्तितम्[३९] ॥

तसेंच 'रसा भावा ह्यभिनया' इत्यादि नाट्यसंग्रहांतहि नृत्ताचा समावेश केलेला नाहीं. ह्यावरून भरताच्या पूर्वींचे नाट्यशास्त्रकार नृत्ताचा समावेश नाट्यांत करीत नसावेत व भरतानें या विषयाचा समावेश ह्या शास्त्रांत नवीनच केला असावा, असें वाटतें. हा नृत्ताचा विषय त्यानें तण्डूच्या नृत्तशास्त्राच्या आधारें लिहिला असावा अशी, 'ततो ये तण्डुना प्रोक्तास्त्वङ्गहारा महात्मना[४०]' ह्या श्लोकार्धावरून कल्पना करतां येण्यासारखी आहे.

(३) दहाव्या अध्यायांत

'बलार्थंच निषेवेत नस्यं बस्तिविधिं तथा'[४१] ।

असें सांगितलें आहे. त्यावरून सुश्रुतासारखा एकादा वैद्यशास्त्राचा ग्रंथहि भरताचे वेळीं प्रसिद्ध असावा. शारीरिक व्यायाम या अर्थी याच अध्यायांत आलेला योग्या शब्दहि सुश्रुतांत याच अर्थी आला आहे.

(४) तेराव्या अध्यायांत निरनिराळ्या देशांचें वर्णन केल्यानंतर भरत म्हणतोः

अन्येऽपि देशा एभ्यो ये पुराणे संप्रकीर्तिताः[४२] ।

---

(३८) भा. ना. ४-२४४, २४५ (३९) भा. ना. ४-२४६, २४७.
(४०) „ „ ४-१७ (४१) भा. ना. १०-१५.
(४२) „ „ १३:३५.

यांत पुराण शब्द एकवचनीं वापरला असल्याकारणानें भरतास पुराण नांवाचा ग्रंथ माहीत असावा, असें दिसतें. ' पुराणे ' हा जातिवाचक शब्द ' जातावेकवचनम् ' ह्या न्यायानें एकवचनीं वापरला असेल व पुराणे वरून 'पुराणेषु' हा अर्थ घ्यावयाचा असेल असें कोणी म्हणेल, पण श्लोकार्धांतील शब्द पहातां हें म्हणणें बरोबर वाटत नाहीं. कारण अठरा पुराणें भरताला व्यक्त करावयाचीं असतीं, तर त्यानें 'पुराणेषु प्रकीर्तिताः' असें स्पष्टच घातलें असतें. शिवाय तसें घातल्यानें श्लोकाच्या वृत्तनियमाला बाधहि येत नव्हता व धातूस नसता उपसर्ग लावण्याचेंहि कारण उरत नव्हतें.

(५) चौदाव्या अध्यायांत आणि अठराव्या अध्यायांत दिलेल्या छंदःशास्त्राच्या माहितीवरून भरतास छंदःसूत्रें माहीत असावींत, असें वाटतें. नाट्यशास्त्राच्या प्रतींत दिलेल्या चौदाव्या अध्यायांतील अकराहि श्लोक पिंगलकृत छंदःशास्त्राच्या आधाराशिवाय समजण्यासारखे नाहींत, इतकेंच नव्हे तर

" यावच्चरणं तु पूर्वेण पूरयेदुत्तरं गणं ॥
एवं कृत्वा तु सर्वेषां परेषां पूर्वपूरणम्[४३] ।

ह्या श्लोकार्धांत 'परेग पूर्णम्[४४]' व 'परे पूर्णम्[४५]' ह्या सूत्रांचा ध्वनि निघत आहे. अठराव्या अध्यायांत दिलेल्या छंदःशास्त्राच्या भागांत तर

अग्न्यादिर्दैवतं प्रोक्तं स्थानं द्विविधमुच्यते ॥
श्वेताद्यस्तथा वर्णा विज्ञेयाश्छंदसामिह[४६] ॥

हे श्लोकपाद 'अग्निः सविता' इत्यादि व 'सितसारंगपिशंगकृष्णनीललोहितगौरा वर्णाः' हीं दोन सूत्रें[४७] स्पष्टच सुचवीत आहेत. यापुढें ८१ व्या श्लोकांत ' द्विकौ ग्लौ ' व ' मिश्रौ च ' ह्या आठव्या अध्यायांतील वीस व एकवीस या सूत्रांचा स्पष्टच उल्लेख आहे. परंतु यावरून आज उपलब्ध असलेला छंदःशास्त्राचा ग्रंथच भरतापुढें होता, असें मात्र म्हणतां येत नाहीं. कारण भरतानें सांगितलेल्या वृत्तांच्या नांवांत व छंदःशास्त्रांतील नांवांत बऱ्याच ठिकाणीं भेद आहे. हीं भेदस्थानें नाट्यकाव्य ह्या प्रकरणांत 'छंद' या विभागाखालीं दिलीं जातील. म्हणून आज आपणांपुढें असलेलीं छंदःसूत्रें जरी भरतास माहीत नसलीं तरी दुसऱ्या कोणाचीं तरी छंदःसूत्रें त्यास माहीत असावींत व त्या छंदःसूत्रांचा भरत व पिंगल या दोघांनींहि आपआपल्या ग्रंथांत उपयोग केला असावा, एवढें मात्र खास म्हणतां येईल.

---

(४३) भा. ना. १४-६, ७. (४४) पिं. छं. ८-३३.
(४५) पिं. छं. ८-३४. (४६) भा. ना. १८-७१, ७३
(४७) पिं. छं. ३-६३ व ६५

(६) सोळाव्या अध्यायांतील
उपमाया बुधैरेते भेदा ज्ञेयाः समासतः ।
ये शेषा लक्षणे नोक्तास्ते ग्राह्याः काव्यलोकतः ॥ ४८ ॥

ह्या श्लोकावरून काव्यशास्त्रावरहि भरताच्या पूर्वी एकादा ग्रंथ असावा व त्यांत उपमेचे भेद भरतानें दिलेल्या भेदांपेक्षां अधिक असावेत असं अनुमान सहजच करतां येण्यासारखें आहे, असें वाटतें.

(७) 'वच्चन्ति कगतदयवा लोवं' इत्यादि व
'खघथभधा उण हत्तं[४९]' इत्यादि

अशा प्रकारच्या प्राकृत भाषेतच दिलेल्या प्राकृत नियमांवरून भरतास प्राकृत भाषेंतच रचलेलीं प्राकृत सूत्रेंहि माहीत असावींत व सतराव्या अध्यायांतील पांचव्या श्लोकापुढें यथा म्हणून दिलेल्या 'एतु आरपराइंज' येथपासून 'उसरोहो इच्छे' येथपावेतों दिलेल्या ह्या भागांत अशींच सूत्रें सोदाहरण दिलीं असावींत, असें वाटतें. वररुचीच्या नांवावर प्रसिद्ध असलेला प्राकृत-प्रकाश ग्रंथहि अशाच प्राकृत प्राचीन ग्रंथावरून लिहिला गेला असावा, असें म्हण-ण्यास हरकत नाहीं. याच गोष्टीच्या समर्थनार्थ १७ व्या अध्यायांतील ५८ ते ६२ श्लोक देतां येतील; कारण या श्लोकांत दिलेले भाषाविशेष इतर कोणत्याहि प्रसिद्ध प्राकृत व्याकरणांत सांपडत नाहींत.

(८) छन्दोहीनो न शब्दोऽस्ति न छन्दः शब्दवर्जितः ।
एवंतूभयसंयोगो नाट्ये स्याच्छौनकस्मृतः[५०] ॥

ह्या वरून शौनकाचाहि एकादा ग्रंथ भरतास माहीत असावा, असें वाटतें. त्याचप्रमाणें ह्या अध्यायांत आधीं दिलेल्या व्याकरणावरून भरतानें आपल्या ग्रंथांत निरुक्ताचाहि चांगलाच उपयोग केला असावा, असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

(९) भावाभावौ विदित्वा तु ततस्तैस्तैरुपक्रमैः ।
पुमानुपचेन्नारीं कामतन्त्रं समीक्ष्य तु[५१] ॥
भावाभावौ विधायैवं ततस्तैस्तैरुपक्रमैः ।
उपसर्पेत्तथा नारीं कामतन्त्रं समीक्ष्य तु[५२] ॥

ह्या श्लोकांवरून नायिकोपचार आणि नायिकोपसर्पण ह्या विषयांचें वर्णन करणारें एकादें कामतंत्रहि भरतास माहीत असावें, असें वाटतें.

(४८) भा. ना. १६-५४ (४९) भा. ना. १७-७
(५०) भा. ना. १८-५६ (५१) भा. ना. २३-६१
(५२) भा. ना. २३-७३

(१०) राजाचें १८ प्रकारचें अंतःपुर व सभास्तारादि बाह्य पुरुष सांगितल्यानंतर भरत म्हणतोः--

नानारूपैः समायुक्ता गुणैरेते भवन्ति हि ।
बृहस्पतिमतादेशाद्गुणानां प्रविभावकम् ॥
विज्ञेयं चापि कर्मज्ञैः सभास्तारादिकल्पनम्[५३] ॥

ह्यावरून बार्हस्पत्यार्थशास्त्र भरतानें पाहिलें असावें, अशी कल्पना सहज करतां येण्यासारखी आहे.

वरील ग्रंथांशिवाय नाट्यशास्त्रावरील कोहल, वत्स, शांडिल्य, धूर्तिल, स्वाति, नारद, व पुष्कर ह्या ग्रंथकारांचा निर्देश भरतानें केला आहे.

१७ भरताच्या नाट्यशास्त्राचें स्वरूप पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें संग्रह, कारिका, व निरुक्त ह्या तीन प्रकारचें आहे. जी गोष्ट सांगावयाची असेल ती भरत नेहमीं दोन प्रकारानें सांगतो. पहिल्यानें नामतः व मग कर्मतः. ह्यासच त्यानें संग्रह व विकल्पन अशी नांवें दिली आहेत. कोणच्याहि गोष्टीची आधीं नुसती नांववार यादी द्यावयाची म्हणजे संग्रह सांगावयाचा व नंतर त्याच गोष्टींचें विस्तारानें नांववार वर्णन करावयाचें म्हणजे विकल्पन करावयाचें व मधून मधून शब्दाचें निरुक्त म्हणजे कोणत्या धातूपासून कोणता शब्द कोणत्या अर्थी झाला हें सांगावयाचें, हा भरताचा वर्णनक्रम आहे. मधून मधून इतर ग्रंथकारांचीं सूत्रें, भाष्य व कारिकाहि त्यानें उद्धृत केल्या आहेत. कोहलाचा ग्रंथ कशा प्रकारचा असावा हें सांगतांना भरत म्हणतो.

आत्मोपदेशसिद्धं हि नाट्यं प्रोक्तं स्वयंभुवा ।
शेषं प्रस्तारतंत्रेण कोहलः कथयिष्यति[५४] ॥

ह्या ठिकाणीं अगदीं आरंभीचे शब्द म्हणजे अगदीं आरंभीची सूत्रें ह्या अर्थी उपदेश शब्द घातला असला पाहिजे. असा अर्थ मानल्यास मूळ महादेवानें जीं सूत्रें केलीं, तीं कोहलानें वाढवून निरुक्त, कारिका व प्रयोग ह्या रूपानें सांगितलीं असें भरताचें मत दिसतें. ह्या प्रयोग शब्दाचाच उपयोग भरतानेंहि एके ठिकाणीं म्हणजे–

कथयिष्याम्यहं विप्रा दशरूपविकल्पनम् ।
नामतः कर्मतश्चैव तथाचैव प्रयोगतः[५५] ॥

ह्या श्लोकांत केला आहे. ह्या ठिकाणीं अभिनवगुप्तानें तीनहि शब्दांचे अर्थ 'नामतः उद्देशेन । कर्मतः लक्षणेन । प्रयोगतः प्रकृष्टपरस्परसंबंधेन' असे दिले

(५३) भा. ना. २४–७४, ७५ (५४) भा. ना. ३७–१८, १९
(५५) भा. ना. १८–१

आहेत. यावरून हा दशरूपावरील अध्याय कोहलाच्या ग्रंथावरून भरतानें घेतला असावा, अशी कल्पना करण्यास जागा आहे.

१८ हा कोहलाचा ग्रंथ भारतीय नाट्यशास्त्राच्या पूर्वी झालेला असावा अशी कल्पना उद्भटाचीहि होती, असें

रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तयः
सिद्धिस्वरास्तथातोद्यं गानं रंगश्च संग्रहः ॥

ह्या श्लोकावरील अभिनवगुप्ताच्या टीकेवरून वाटतें. अभिनवगुप्त म्हणतो, 'अनेन श्लोकेन कोहलमतेन एकादशांगत्वमुच्यते न तु भरते तत्संगृहीतस्यापि पुनरत्रोद्देश्यानिर्देशे चेतत् क्रमव्यत्यासनादिति उद्भटः ।' म्हणजे नाट्याचीं ही अकरा अंगें कोहलाच्या मताप्रमाणें सांगितलीं आहेत, भरताच्या मतानें नव्हेत. कारण भरतानें संगृहीत केलेल्या गोष्टींचा म्हणजे संग्रहानें सांगितलेल्या गोष्टींचा ह्या यादींत उल्लेख नाहीं आणि भरतानें सांगितलेला क्रमहि येथें बदलला आहे, असें उद्भटाचें मत आहे. S. K. De नें आपल्या Sanskrit poetics ह्या पुस्तकांत अभिनवगुप्ताच्या ह्या टीका वाक्याचा उल्लेख करतांनां[५६] " ननु भरते " असा पाठ दिला आहे. पण 'ननु' असा पाठ घेतला असतां अर्थ बरोबर होत नाहीं. त्याच ठिकाणीं त्यानें, उद्भटानें नाट्यशास्त्रावर टीका केली होती कीं नाहीं ह्या बद्दल शंका घेतली आहे. पण अभिनवगुप्ताची टीका पाहतां, उद्भटानें नाट्य शास्त्रावर टीका लिहिली होती, असें उघड उघड दिसतें; कारण अभिनवगुप्ताच्या टीकेंत वर सांगितलेल्या एवढ्या एकाच ठिकाणीं उद्भटाचा उल्लेख नाहीं, तर

उष्णिग्वानुष्टुब्वा वृत्तानि च यानि बन्धकुटिलानि ।
तान्यत्र समवकारे कविभिः सम्यक्प्रयोज्यानि[५७] ॥

ह्या श्लोकावर टीका करतांनाहि 'नैव प्रयोज्यानि इति उद्भट': असें उद्भटाचें मत अभिनवगुप्तानें दिलें आहे. याचप्रमाणें

गर्भान्निर्भिन्नबीजार्थो विलोभनकृतोऽपि वा ।
क्रोधव्यसनजो वापि स विमर्श इति स्मृतः[५८] ॥

यांतील विमर्शाऐवजीं अवमर्श पाठ घेऊन त्याचा अर्थ 'नासान्वेषण भूमिरवमृशेरवमर्श इति उद्भटः' असा होत असल्याचा आधार अभिनवगुप्तानें आपल्या टीपेंत दिला आहे. तसेंच

चतुःषष्टिर्बुधैर्ज्ञेयान्येतान्यंगानि संधिषु[५९] ।
एतेषां तु पुनर्वक्ष्ये लक्षणानि यथाक्रमम् ॥

---

(५६) D. S. P. P. 26 Note I (५७) भा. ना. १८-१२२
(५८) भा. ना. १९-४०   (५९) भा. ना. १९-६४

ह्या श्लोकावर टीका करतांनाहि अभिनवगुप्तानें " उद्भटाद्याः अंगानां संधौ क्रमेच नियममाहुः" अशी टीका केली आहे. अर्थवृत्तीच्या बाबतींतहि 'वृत्तित्रयमेव युक्तमिति भट्टोद्भटो मन्यते' असें तेराव्या अध्यायांतील वृत्तीवर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें म्हटलें आहे. या सर्वांवरून उद्भटाची टीका नाट्यशास्त्रावर असावी असें अनुमान काढण्यास सबळ आधार आहे.

१९ कोहलाचा ग्रंथ ह्या भारतीय नाट्यशास्त्राच्या आधीं झालेला असावा, असें अभिनवगुप्ताचें मतहि त्याच्या टीकेवरून दिसून येतें. नवव्या अध्यायांतील

लांगूलकोपपद्मौच चतुरो भ्रमरस्तथा ।
हंसास्यो हंसपक्षश्च संदंशो मुकुलस्तथा[६०] ॥

ह्या श्लोकावर टीका करतांना अभिनवगुप्त म्हणतो 'चकारेण अंगुष्ठ-मध्यमाग्रनिष्पीडितान्नावर्तनर्जनीलक्षणो ऽपि शून्यभास्वरावयुदाद्यभिनयविषये नृत्ताचार्यप्रवाहसिद्धः कोहललिखितोऽपि हस्तः संगतो भवति.' याचप्रमाणें अठराव्या अध्यायांतील

नाटकं सप्रकरणमङ्को व्यायोग एव च ।
भाणः समवकारश्च वीथी प्रहसनं डिमः ॥
ईहामृगश्च विज्ञेयो दशमो नाट्यलक्षणे[६१]

ह्या श्लोकांवर टीका करतांना " उक्तव्याख्याने कोहलादि-लक्षित-तोटक सट्टक-रासकादि-संग्रहः' असें अभिनवगुप्तानें सांगितलें आहे. महाभाष्यकार ज्याप्रमाणें पाणिनीच्या सूत्रांतील 'च' कारावरून बरेचसे अर्थ काढतो, तसलीच ही पद्धति असावी असें वाटतें. 'यथोत्तरं मुनीनां प्रामाण्यं' हें तत्वहि अभिनवगुप्तानें मान्य करून, कोहलाच्या मताशीं जेथें भरताच्या मताचा विरोध येतो, तेथें कोहलाचें मत उपेक्ष्य मानलें आहे. वीथीवर टीका करतांना अभिनवगुप्त म्हणतो " 'शृंगार-हास्य-करुणैरिह कैशिकी स्यात्' इति कोहलोक्तिर्मुनिमतविरोधादुपेक्ष्यैव." कोहलाशिवाय ज्या प्राचीन ग्रंथकारांच्या आर्या भारतीयनाट्यशास्त्रांत उद्धृत केलेल्या आहेत, तेथेंहि अभिनवगुप्तानें " एता ह्यार्या एकप्रघट्टत्वेन पूर्वाचार्यैः पठिताः । मुनिना तु सुखसंग्रहाय यथास्थानं निवेशिताः[६२] ।" असें म्हटलें आहे या सर्वांवरून या भारतीय नाट्यशास्त्राच्यापूर्वी नाट्यशास्त्रावर बरेचसे ग्रंथ झाले असल्याचें अभिनवगुप्तादि टीकाकारहि मानीत होते, असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

(६०) भा. ना. ९-६ (६१) भा. ना. १८-२,३,
(६२) अ. ना. ६-६७ टी.

२० अभिनवगुप्ताच्या टीकेवरून त्याच्यापूर्वी उद्भट, लोल्लट, श्रीशंकुक व श्रीहर्ष इतके नाट्यशास्त्रावरील टीकाकार होऊन गेले, असें स्पष्ट दिसतें. उद्भटासंबंधीचा उल्लेख वर केलाच आहे. उद्भटाच्या 'रसा भावा ह्यभिनया' ह्या श्लोकावरील कल्पनेच्या लोल्लट उलट आहे, असें अभिनवगुप्त म्हणतो. लोल्लटाचें रसावरील मत रसप्रकरणांत दिलें जाईल. रसासंबंधीचें-जास्त रस असल्यासंबंधीचें–लोल्लटाचें मत अभिनवगुप्तानें पुढीलप्रमाणें दिलें आहे. तो म्हणतो–भट्टलोल्लटाच्या मतें 'अन्येऽपि च रसाः। एतावतां (रूपे) प्रयोज्यत्वम्' । तसेंच तेराव्या अध्यायांत कक्ष्या-योजनेवर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें भट्टलोल्लटाच्या मताचा उल्लेख केला आहे व

अंक इति रूढिशब्दो भावैश्च रसैश्च रोहयत्यर्थान्[६३] ।

ह्या श्लोकावर टीका करतांना तर 'अंक इति गूढशब्दः' असा भट्टलोल्लटाचा म्हणून पाठ दिला आहे. त्यानंतर त्याच अध्यायांतील.

यः कश्चित्कार्यवशाद्गच्छति पुरुषः प्रकृष्टमध्वानम् ।
तत्राप्यंकच्छेदः कर्तव्यः पूर्ववृत्तज्ञैः[६४] ॥

ह्या आर्येत व

दिवसावसानकार्यं यद्यंके नोपपद्यते सर्वम् ।
अंकच्छेदं कृत्वा प्रवेशकैस्तद्विधेयं हि[६५] ॥

ह्या आर्येत कांहींच अर्थाधिक्य नसल्यानें भट्टलोल्लट 'यः कश्चित्' ही आर्या भरताची मानीत नाहीं, असेंहि त्यानें नमूद करून ठेवलें आहे. त्याचप्रमाणें पताका कोठें संपावी ह्या बद्दलहि आपलें व भट्टलोल्लटाचें मतभिन्नत्व असल्याचें त्यानें नमूद केलें आहे.

२१ श्रीशंकुकाच्या टीकेचा उल्लेख रसप्रकरणांत तर केलाच जाईल, पण नाट्य-मंडपावरील त्याची टीका सर्वांत स्पष्ट असल्याकारणानें त्या प्रकरणांत ती मूळरूपानें-च देणार आहे. शिवाय

नृपतीनां यच्चरितं नानारसभावसंभृतं बहुधा ।
सुखदुःखोत्पत्तिकृतं भवति हि तन्नाटकं नाम[६६] ॥

ह्या श्लोकावर 'विजिगीषुररिर्मध्यम उदासीनोऽमित्रो मित्रमित्येषां चरितं बहुव-चनाल्लभ्यते इति श्रीशंकुकः' ह्याप्रमाणें लोल्लटानें म्हटल्याचा अभिनवगुप्तानें उल्लेख केला आहे. तसेंच नाटिका ह्या उपरूपकावरहि श्रीशंकुकाचे मताचा उल्लेख अभि-

(६३) भा. ना. १८–१४ (६४) भा. ना. १८–३२
(६५) भा. ना. १८–२६ (६६) भा. ना. १८–२२

नवगुप्ताचे टीकेंत सांपडतो. विमर्शावरहि 'विमर्शोऽद्भुतरसपरिपोषकत्वेन निबध्यते' असें श्रीशंकुकाचे मत आहे. तसेंच.

शंकाभयत्रासकृतो विद्रवः समुदाहृतः[६७] ॥

ह्या श्लोकांतील शंकाभयत्रासकृतः हें पद पंचम्यन्त किंवा प्रथमान्त दोन्ही प्रकारानें घेतां येईल असें व्याख्यानहि श्रीशंकुकानें केलें आहे.

२२ श्रीहर्षाचें पूर्वरंग ह्या शब्दावरील मत पूर्वरंगप्रकरणांत दिलें जाईल. ह्याशिवाय अभिनवगुप्तानें भट्टनायक, वार्तिककार, चिरंतनटीकाकार, राहुलक, राणक, भट्टतोत यांचींहि मतें मधूनमधून दिलीं आहेत. पण ह्या लोकांनीं नाट्यशास्त्रावर स्वतंत्र टीका लिहिली होती कीं त्यावरील विशिष्ट भागांवर आपलें मत आपल्या ग्रंथांत नमूद करून ठेवलें होतें, हें त्या त्या ठिकाणच्या टीकेवरून समजत नाहीं. उदाहरणार्थ भट्टनायकाचा अभिनवगुप्तानें रसप्रकरणांत उल्लेख केला आहे खरा, पण त्याशिवाय इतर कोठेंहि त्याचा उल्लेख केला नसल्यानें त्यानें नाट्यशास्त्रावर टीका केली नसावी असें वाटतें. कारण शार्ङ्गदेवानेंहि 'व्याख्यातारो भारतीये लोल्लटोद्भटशंकुकाः' ह्यांत भट्टनायकाचे नांव दिलें नाहीं.[६८]

२३ सारांश भारतीय नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ एका काळीं फार श्रेष्ठ समजला जात असे व अनेक विद्वान यावर टीका करण्यांत भूषण मानीत असत, असें दिसतें. ह्या नाट्यशास्त्राचा नक्की काळ ठरविण्याचा अनेक विद्वानांनीं प्रयत्न केला आहे. आणि त्यांच्या प्रयत्नावरून हा ग्रंथ इ. स. पूर्वीं दोनशें वर्षांपासून इ. स. दोनशें पर्यंतच्या काळांत केव्हांतरी लिहिला गेला असावा, अशी सर्वसामान्य कल्पना करतां येण्यासारखी आहे. प्राचीन ग्रंथांतून अधिक निःसंदिग्ध पुरावा सांपडल्याशिवाय या प्रश्नाचा निकाल लागणें कठीण आहे.

२४ पुढें दिलेल्या प्रकरणांत या भारतीय नाट्यशास्त्राचा यथामति विचार केला आहे. प्रथम भारतीय नाट्यगृह या सदराखालीं निरनिराळ्या प्रकारचीं नाट्यगृहें, व त्यांतील रचना, यांचा विचार करून प्रेक्षक, प्राश्निक, सिद्ध, सिद्धिस्थान, इत्यादिकांचें वर्णन केलें आहे. त्यानंतर नृत्त या नवीनच विषयाचा सांगोपांग विचार बऱ्याचशा विस्तृत प्रमाणांत केला आहे. मग भाव व रस यांचें वर्णन करून अभिनयाचा विचार केला आहे. चार प्रकारच्या अभिनयांपैकीं सात्विक अभिनय, भाव व रस ह्या दोन प्रकरणांत गेला असल्याकारणानें, अभिनय ह्या सदराखालीं प्रथम आहार्य अभिनयाचा विचार करून, नंतर इतर अभिनयांचें वर्णन केलें आहे. पुढें नाट्य–काव्य या सदराखालीं नाट्यलक्षणें, दोष, गुण, अलंकार, छंद, या विषयांचें निरूपण करून पाठ्यगुणांचें म्हणजेच वाचिक अभि-

---

(६७) भा. ना. १९–९४ (६८) D. S. P. P. 27.

नयाचें विवरण केलें आहे. नंतर वस्तूचा व नाट्यपात्रांचा विचार करून, दशरूप प्रकरण हातीं घेतलें आहे. ह्या प्रकरणाच्या आरंभीं वृत्तींची माहिती सांगून या वृत्तिभेदांमुळें रूपांचा विकास होत होत त्यांचीं दश रूपें कशीं झालीं याचें वर्णन केलें आहे. शेवटीं सर्वांच्या आधीं करावयाच्या परंतु कालप्रभावानें स्मर्तव्यशेष झालेल्या पूर्वरंगाचा विचार व प्रवृत्तींचें वर्णन करून बराच लांबवर प्रवृत्त झालेला विषय निवृत्त केला आहे. या सर्व भागांत प्रसंगविशेषीं, जीं उदाहरणें द्यावयाचीं, तीं, निबंध मराठींत असल्यानें व संस्कृत नाटकांतील उदाहरणें त्या विषयावरील संस्कृत ग्रंथांत दिलींच असल्यानें, शक्य तोंवर प्रसिद्ध मराठी ग्रंथांतून घेतलीं आहेत. नाट्यशास्त्राच्या अंगांपैकीं गायन व वादन ह्या दोन्ही विषयांचा व माझा मुळींच परिचय नसल्यानें, त्यांचा मात्र विचार मुळींच करितां आला नाहीं.



प्रकरण २ रें.

भारतीय नाट्यगृह.

इहादिर्नाट्ययोगस्य नाट्यमंडप एव हि[१] ।

१ वरील श्लोकार्ध वाचतांच त्यांत सांगितल्याप्रमाणें नाटक करून दाखविण्यासाठीं नाट्यगृह म्हणून निराळ्याच गृहाची आवश्यकता आहे काय व जरी ती असली तरी नाट्यशास्त्रांत आद्यस्थान देण्याइतकें नाट्यगृहाचें महत्व आहे काय, अशी शंका येते. नाटक जर शास्त्रोक्त रीतीनें रचलें असेल, त्यांत शृंगारादि रसांपैकीं कोणत्या तरी एका रसाचा उत्कृष्ट परिपोष केला असेल, योग्य वेळीं दुसरेहि रस घालून त्यांचा मुख्य रसाशीं गोड मिलाफ केला असेल, नायक-नायिकांच्या भोंवतालची परिस्थिति हृदयंगम भासण्यासारखी उत्पन्न केली असेल, त्यांच्यावर दैवाच्या दुर्विलासतानें किंवा दुष्टांच्या दुष्टपणानें संकटें येऊन त्यांची कारुण्यजनक झालेली स्थिति उत्तम तऱ्हेनें वठविली असेल आणि नटवर्ग आपापल्या भूमिकेचा अभिनय करून दाखविण्यांत कुशल असेल, तर मग तो प्रयोग एकाद्या देवळांत केला जावो, किंवा एकाद्या सभागृहांत–किंबहुना एकाद्या विस्तृत पटांगणांत दाखविला जावो, त्याच्यापासून सहृदय प्रेक्षकांना जो आनंद व्हावयाचा, त्यांत फरक पडण्याचें कारण काय ? आणि असा फरक पडण्याचें जर कारण नसेल, तर अमुकच प्रकारचा मंडप असावा, त्यांत इतक्या इतक्या लांबीरुंदीचे असे असे भाग पाडावेत, त्या भागांत अशा तऱ्हेनें खांब द्यावेत, प्रेक्षकांना अमुकच जागेत बसवावें, अशा तऱ्हेच्या निरर्थक गोष्टी ठरवून बंधनें घालण्याचें कारण काय ? अशा प्रकारच्या शंका सकृद्दर्शनीं उद्भवतात, पण वरील शंका जितक्या सत्य व स्वाभाविक वाटतात, तितक्याच त्या असत्य, अस्वाभाविक व फोल आहेत, हें नाटक व त्यांतील अभिनय यांचा विचार केला असतां दिसून येण्यासारखें आहे.

२ नाटकाचा व नाट्यगृहाचा अत्यंत निकटसंबंध आहे. वर सांगितल्याप्रमाणें सर्वांग–परिपूर्ण नाटक जर एकाद्या विस्तृत नाट्यमंडपांत–नव्हे पटांगणांत केलें तर दृष्ट्यभिनयांसारख्या अभिनयांवर अवलंबून असलेले रागद्वेषादि भाव चेहऱ्यावर नटवर्गानें आणून दाखविले, तरी प्रेक्षक वर्गांपैकीं पुष्कळांना ते दिसणार नाहींत व असें झालें असतां प्रेक्षकांचें त्या त्या रसाशीं तादात्म्य न झाल्यानें त्यांना नाटकापासून मिळणारा रसास्वाद–आनंद प्राप्त होणार नाहीं.

(१) भा. ना. २–३

याच्याच उलट ज्या नाटकांत सारखी धराधरी, मारामारी, पकडापकडी, आहे, ज्यांत बरेचसे नायक आहेत, असें समवकारासारखें नाटक एकाद्या लहानशा दालनांत किंवा मंडपांत केलें, तर सगळीकडे एकच दंगा होऊन कोणाचें कोणाला ऐकूं येणार नाहीं व प्रेक्षकांना आपण येथून केव्हां निघून जातों असें वाटेल.

३ नाटक हें एक दृश्य व श्रव्य काव्य आहे. एकादी कादंबरी किंवा एकादें काव्य घेऊन आपण वाचूं लागलों, तर ती कादंबरी किंवा तें काव्य वाचतांना जसें आपलें तादात्म्य होईल तसें आपण नाटक वाचूं लागल्यास होणार नाहीं. कारण कादंबरींत काय किंवा काव्यांत काय, रसपरिपोष होण्याकरितां अनुकूल परिस्थिति रंगविण्यास, वाटेल तसा शब्दांचा खेळ करून उठावदार शब्दचित्रें रंगविण्याची ज्याप्रमाणें एखाद्या कवीस किंवा कादंबरीकारास पूर्ण मुभा असते, तशी ती नाटककारास नसते. नाटककार हा कवीप्रमाणें निरंकुश नाहीं. त्याचें क्षेत्र मर्यादित असतें. त्याला आपल्या मनांतलि भाव व उद्दिष्ट गोष्टी, पात्रांच्या तोंडून किंवा नाटकांत प्रत्यक्ष दाखवितां येणाऱ्या देखाव्यावरून किंवा नटवर्गाच्या अभिनयांवरून समजावून द्यावयाच्या असतात. नाटकांत जितकें भाषेस महत्व असतें तितकेंच एकंदर देखाव्यांस व त्याहूनहि जास्तच अभिनयास असतें आणि म्हणूनच नाटककारास आपली तत्कालीन परिस्थिति, अभिनयपद्धति, वेषभाषादि प्रवृत्ति, व ज्या ठिकाणीं नाटक करून दाखविलें जातें त्या नाट्यगृहांतील व्यवस्था, या सर्व गोष्टींस जुळेल अशी आपल्या नाटकाची रचना करावी लागते. प्राचीन नाटकें किंवा ज्या देशांतील नाट्यगृहें आपल्या नाट्यगृहांहून भिन्न आहेत अशा देशांतील नाटकें वाचली असतां, त्यांत वेळोवेळीं दिलेल्या नाट्यसूचना आपणांस अस्वाभाविक वाटून व कल्पनाशक्तीच्या भरारींत एकदम अडथळा येऊन आपला जो विरस होतो, तो त्या त्या नाट्यगृहांची आधीं माहिती करून घेतली असल्यास होणार नाहीं. उदाहरणार्थ- [२]प्राचीन ग्रीक नाटकांत निरनिराळीं स्थळें व निरनिराळे देखावे कां दाखवीत नसत ? निरनिराळे प्रवेश व प्रसंग इतके सावकाशरीतीनें दाखविण्याचें कारण काय ? अभिनयाविषयीं सूचना कां नाहींत ? या व अशाच साहजिक शंका उद्भवतात. पण त्यावेळचें ग्रीक लोकांचें रंगपीठ (stage) अगदीं अरुंद असे, नटांचे पोशाख अतिशय बोजड असत, नटानें ज्याची भूमिका घेतली असेल त्याला अनुसरून मुखवटा घालण्याची पद्धति असे, नाट्यगृहें वीस पंचवीस हजार प्रक्षेक सामावतील इतकीं विस्तृत असत, इत्यादि ग्रीक नाट्यगृहाचे व ग्रीक नाट्यदर्शनाच्या पद्धतीचे विशेष आपणांस माहित असल्यास पूर्वोक्त शंका येणार नाहींत. त्यांचप्रमाणें शेक्सपिअरच्या काळीं नाट्यगृहांत पुढील पडदा नसे, ही गोष्ट ठाऊक असल्याशिवाय, मारलेल्या पोलोनिअस संबंधीं "Exit Hamlet

---

(२) H. A. T. (३) Hudson-Shakespeare.

tugging, Polonius" अशी सूचना करण्याचें, किंवा व्हेरोनाच्या राजाच्या 'Bear hence this body' किंवा Cromwellच्या "Throw this slave upon the Dunghill" अशा प्रकारच्या केलेल्या आज्ञांचें प्रयोजन कळणार नाहीं. हल्लीं रंगपीठाच्यापुढें पडदा असल्याकारणानें, वरील प्रमाणें अंकाच्या शेवटीं अशा सूचना देण्याचें कारण उरत नाहीं. तसेंच एकादा प्रवेश नीरस असला तर सध्यां तो जसा थोडक्यांत पुरा करतां येतो, तसा शेक्सपिअरच्या वेळीं तो पुरा करतां येत नसे. कारण पुढील पडदा नसल्यानें पात्रांच्या संभाषणांत ओघाओघानेंच तें संभाषण संपत आल्याचें दाखविल्याशिवाय पात्रांना एकदम जातां येत नसे. या सर्वांवरून नाटक व नाट्यगृह यांचा अन्योन्य संबंध किती आहे, नाटककारास आपलें नाटक ज्या नाट्यगृहांत दाखविलें जाणार त्या नाट्यगृहाची व वाचकास वाचावयास घेतलेलें नाटक नीट कळण्यास तें ज्या नाटकगृहाचे दृष्टीनें रचलेलें असेल त्याची माहिती, किती आवश्यक आहे, हें कळून येतें. नाट्यगृहाचें हें महत्व जाणूनच भरतानें 'इहादिर्नाट्ययोगस्य नाट्यमंडप एव हि' या श्लोकार्धांत नाट्यमंडपाला—नाट्यगृहाला—नाट्यशास्त्रांत आद्यस्थान दिलें आहे.

४ याप्रमाणें नाट्यगृहाचें महत्व कळल्यावर आपल्या प्राचीन नाट्यगृहाची कांहीं माहिती मिळेल काय अशी जिज्ञासा होणें स्वाभाविक आहे. आपल्या मर्यादित ज्ञानाच्या व मर्यादित साधनांच्या साहाय्यानें, या जागृत झालेल्या जिज्ञासेची कितपत तृप्ति करून घेतां येईल, याचा विचार या भागांत केला आहे.

५ प्राचीन भारतीयांना कोणतीहि गोष्ट ऐतिहासिक दृष्ट्या सांगण्याचें किंवा पहाण्याचें महत्व कधींच वाटलें नसल्यानें, आपल्याकडे कोणत्याहि प्राचीन कलेचा, कोणत्याहि पुस्तकाचा अथवा कोणत्याहि ग्रंथकर्त्याच्या काळाचा प्रश्न आला कीं, अंधारांत चांचपडणाऱ्या मनुष्याप्रमाणें आपली स्थिति होते. काळाचा प्रश्न तर राहोच, कोणी कोणता ग्रंथ लिहिला, हें सुद्धां ठरविणें पुष्कळवेळीं दुरापास्त होतें. भासासारखा एवढा लेखणीच्या फटकाऱ्याबरोबर नाटकावर नाटकें लिहून टाकणारा फर्डेशाही लेखक, ग्रंथांचे आरंभीं किंवा शेवटीं नुसतें आपलें नांव सुद्धां लिहीत नाहीं. मग "कालोऽह्ययं निरवधिर्विपुलाच पृथ्वी।" असें पाहून या कालौघांत व अफाट जगांत आपला एवढासा कण कितीवेळ टिकाव धरणार व किती लोकांना दिसणार अशी निराश मनःस्थिति होऊन त्यानें आपलें नांव गुप्त ठेवलें, कीं भारतीयांच्या निवृत्तिवादाला बळी पडून आपल्या नांवाचा गाजावाजा न व्हावा म्हणून तें गुप्त ठेवलें, हें ईश्वर जाणे. कारणें कांहींहि असोत पण आपल्या कवींना आपल्या लेखांवर आपलें नांव, आपल्या वेळच्या राजाचें नांव, किंवा आपला काल लिहून ठेवण्याचें महत्व फारसें वाटत नसे, एवढें मात्र खरें. या कारणानें

आपणाला नाट्यशास्त्राचा निश्चित काळ सांगून, प्राचीन नाट्यगृहाची माहिती मिळविणें शक्य नाहीं. तरी पण उपलब्ध असलेल्या माहितीवरून प्राचीन नाट्यगृहाचा थोडासा विचार करण्यास हरकत नाहीं.

६ पुष्कळ विद्वानांचें असें [४] मत आहे कीं, हिंदुस्थानांत नाट्यगृहाची कल्पना ग्रीक नाट्यगृहापासून घेतली गेली. ह्यांच्या मतें प्राचीन काळीं हिंदुस्थानांत निराळें असें नाट्यगृह बांधीतच नसत. संस्कृत नाटकांच्या प्रारंभीं लिहिल्याप्रमाणें, नाटक हें बहुतेक देवांच्या उत्सवप्रसंगीं किंवा राजेरजवाड्यांच्या आनंदप्रसंगीं करीत असत. यावरून तें एकाद्या देवळांत करीत असतील व तेंहि सर्व साधारण लोकांकरितां करीत नसून राजेलोक, राजस्त्रिया, राजदरबारांतील मानकरी लोक, विद्वान् लोक, इत्यादि विशिष्ट समाजाकरितांच तें केलें जात असेल, असाहि पण या लोकांचा समज आहे. पण भरताच्या नाट्यशास्त्रांत नाट्यमंडप, नाट्यगृह इत्यादि शब्द आले आहेत त्यावरून व त्यानें नाट्यमंडपाचे प्रकार व ते नाट्यमंडप कसे बांधावेत हें सांगितलें आहे यावरून, भरताच्या आधीं तात्पुरती नव्हत तर बरेच दिवस टिकण्यासारखीं नाटकगृहें असत व तीं निरनिराळ्या प्रकारचीं असत, असें दिसून येतें. भरताचा काल अर्थातच निश्चित नाहीं, पण निरनिराळ्या विद्वानांच्या मताचा विचार केला तर भरत इ. स. पूर्वी दुसऱ्या शतकापासून इ.स.च्या दुसऱ्या शतकापर्यंतच्या काळांत केव्हां तरी होऊन गेला असावा असें मानण्यास हरकत नाहीं. नाट्यशास्त्राचा काल याप्रमाणें जरी अनिश्चित असला, तरी पण पतञ्जलीचा काल आतां निश्चितपणें ख्रिस्तपूर्व १५० असा ठरला आहे. पतञ्जलीनें आपल्या महाभाष्यांत 'नटस्य शृणोति । ग्रंथिकस्य शृणोति' ' यदारंभका[५] रंगं गच्छन्ति नटस्य श्रोष्यामः । ग्रंथिकस्य श्रोष्यामः ।' असा उल्लेख केला आहे. यावरून इ. स. पूर्वी १५० वर्षें तरी नटासाठीं किंवा ग्रंथिकांसाठीं कोणत्याना कोणत्यातरी प्रकारचे नाट्यमंडप असले पाहिजेत, असें म्हणण्यास प्रत्यवाय नाहीं.

७ पण पतञ्जलीच्या एकाद्या शब्दावरूनच नाट्यगृहाची कल्पना काढीत बसण्याचें आतां कारण उरलें नाहीं. कारण इ. स. पूर्वीच्या दुसऱ्या शतकांतच काय पण तिसऱ्या शतकांतहि अशा प्रकारचीं स्थळें होतीं याचा पुरावा आतां प्रत्यक्षच देतां येण्यासारखा आहे. सिरगुजा संस्थानच्या लक्खनपूर जिल्ह्यांतील राजगढच्या डोंगरांत सीतावेंगा नांवाची एक गुहा आहे. ह्या गुहेचा आकार अर्धवर्तुलाकृति असून आंत शिरतांच एकावर एक अशा चढत्या पायऱ्या आहेत. या गुहेच्या एकंदर रचनेवरून व हिच्याच जवळच्या जोगिमारा नांवाच्या गुहेतील लेखावरून Dr.Blochनें

(४) Macdonell–History of Sanskrit Literature. Pp. 352–3.

(५) पतञ्जलि–महाभाष्य १–४–२९.

ही जागा काव्य, पाठ्य, गीतगायन किंवा नाट्यदर्शन अशाप्रकारच्या कामासाठीं तयार केली असावी, असें अनुमान काढलें आहे.[६] तो म्हणतो–We may safely conclude that it was a place where poetry was recited, love songs were sung and theatrical performances were acted. In short we may look upon it, as an Indian Theatre of the 3rd. century B. C. ह्या अनुमानास वर उल्लेखिलेल्या जोगिमारा गुहेंतील 'लूपदखे'हा शब्द सबळ आधार म्हणून आहे. मात्र या शब्दाचा अर्थ M Boyer नें सुचविल्याप्रमाणें skilled in sculpture अथवा Dr. Bloch नें सुचविल्याप्रमाणें skilled in painting असा करण्यापेक्षां skilled in dramatic representation असा करणें बरें. लूपदखे हें संस्कृत रूपदक्ष शब्दाचें प्राकृत रूप आहे व रूप या शब्दाचा अर्थ खोदकाम किंवा चित्रकाम यांपेक्षां नाट्यकर्म हा अधिक रूढ आहे, हें विद्वानांस सांगावयास नको. Dr. Bloch चें दुसरें अनुमान असें आहे कीं, नाट्यगृह तयार करण्याची ही कल्पना ग्रीक नाट्यगृहांवरून भारतीयांनी घेतली असावी. परंतु याचें हें म्हणणें Keith नें खोडून काढलें आहे[७]. Keith नें हें खंडण कोणत्या आधारावर केलें आहे हें पहाण्यापूर्वी, त्या कालीं ग्रीक नाट्यगृह कसें होतें, हें पहाणें अप्रासंगिक होणार नाहीं.

८ ग्रीक[८] नाट्यगृहें बहुधा डोंगरांच्या पायथ्याशीं बांधलेलीं असत. वीसपंचवीस हजारां पावेतों प्रेक्षक बसण्याइतकी त्यांत सोय करावयाची असल्यानें तीं फार विस्तृत व उघडींच असत. त्यांचा आकार अर्धवर्तुळाकार असे. त्यांतील रंगपीठ लांबचलांब व अरुंद असें व रंगपीठाकडे तोंड करून गायन वादन करणारे लोक उभे राहात असत. प्रेक्षकांना बसण्याकरतां जिन्याप्रमाणें पायऱ्या केलेल्या असत. मधून मधून जाण्यायेण्यासाठीं जागा ठेवलेली असे. प्रेक्षकलोक सकाळपासून संध्याकाळपर्यंत त्या उघड्या जागेंतच नाट्यप्रयोग पहात असत. या ग्रीक नाट्यगृहांत व सीताबेंगा गुहेंत जर साम्य पहावयाचें झालें तर इतकेंच आहे कीं, ग्रीक नाट्यगृह जसें डोंगराच्या पायथ्याशीं असे तशी ही गुहा डोंगरांत आहे, हिचा आकारहि अर्धवर्तुळाकार आहे, तसेंच हिच्यांतील प्रेक्षकांची बसण्याची व्यवस्था ग्रीक नाट्यगृहांतल्याप्रमाणेंच आहे. सीताबेंगा गुहा व ग्रीक नाट्यगृह यांत साम्य इतकेंच दाखवितां येईल. पण या दोहोंतील फरक दाखवावयाचा झाल्यास तो मात्र पुढीलप्रमाणें सांगता येईल.

(६) Archaeological Survey of India, Annual Report for 1903-4 Page 126.

(७) K. S. D. Page 67. (८) H. A. T. Ch 3.

९ विस्ताराच्या दृष्टीनें पाहतां सीताबेंगा गुहेचा विस्तार किती लहान आहे, हें सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे. तसेंच ग्रीक प्रेक्षागृह अगदीं उघडें असे व हें तर गुहेंत असल्यानें बंद आहे. शिवाय गायक वादक लोकांनीं बसण्याच्या जागेंत ग्रीक नाट्यगृहांत व या गुहेंत कांहीं एक साम्य नाहीं. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेतां, सीताबेंगा गुहेंतील नाट्यगृहाची कल्पना ग्रीक नाट्यगृहापासून घेतलीच असावी किंवा नसावी हें कांहींच सांगतां येत नाहीं. हिंदुस्थानच्या नाट्य-गृहांवर ग्रीक नाट्यगृहांचा परिणाम झाला असो वा नसो, कांहीं असलें तरी हिंदुस्थानांत इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकांतहि अशा प्रकारचीं स्थळें होतीं, हें उघड आहे.

१० सीताबेंगा गुहेंतील प्रेक्षागृहाच्या अर्धवर्तुलाकारावरून ग्रीक पद्धतीच्या नाट्यगृहांचा भारतीय नाट्यगृहांवर परिणाम झाला असें मानल्यास, भारतीय नाट्यगृहांचा परिणाम ग्रीक नाट्यगृहांवर झाला होता, असेंहि पुढील गोष्टींवरून मानावें लागेल. Haigh नें आपल्या Attic Theatre नांवाच्या पुस्तकांत नाट्यगृहां-संबंधीं सांगतांना अपवादात्मक प्रकारचीं नाट्यगृहें म्हणून दोन नाट्यगृहें वर्णिलीं आहेत.[१] पैकीं Megalopolis येथील नाट्यगृह इ. स. पूर्वी दुसऱ्या शतकांत बांधलें गेलें. सामान्य ग्रीक नाट्यगृह व हें नाट्यगृह यांत दोन तीन फरक ठळकपणें आढळतात. एक फरक म्हणजे यांतील रंगपीठाची रुंदी ग्रीक रंगपीठापेक्षां पुष्कळच जास्त म्हणजे चोवीस फूट व उंची सव्वीस फूट होती. दुसरा फरक म्हणजे यांत दगडी कामाऐवजीं लांकडी काम पुष्कळसें होतें व याचें पीठ चौकोनी आकाराचें होतें. हें नाट्यगृह निराळ्या पद्धतीचें कां बांधलें असावें याचें Haigh ला चांगलेंसें समर्थन करतां आलें नाहीं. त्यानें रंगपीठाची रुंदी वाढविण्याचें कारण निरनिराळे देखावे दाखवितां यावेत, हें दिलें आहे; पण या नाट्यगृहांत चोविस फूट रुंदीचें रंगपीठ, त्यांतील पुष्कळसें लांकडी काम वगैरे ज्या विशेष गोष्टी म्हणून सांगितल्या आहेत, त्या भारतीय नाट्यगृहांत अगदीं सामान्यपणें दिसून येतात. तेव्हां कसें तरी समर्थन करण्यापेक्षां, इकडील नाट्यगृहें पाहून त्यांतील लांकडी खांब, त्यांवरील नक्षी, देखावे उत्तम तऱ्हेनें दाखवितां येण्याकरतां पीठाची ठेवलेली रुंदी वगैरे गोष्टी पाहून इकडील पद्धतीचें नाट्यगृह म्हणून हें नाट्यगृह बांधलें होतें, अशीच कल्पना करणें जास्त सयुक्तिक नाहीं काय ? कारण अशी कल्पना करण्यास काळाचा प्रश्नहि आड येऊं शकत नाहीं. ग्रीक लोकांचा हिंदुस्थानाशीं विशेष संबंध अलेक्झँडरच्या वेळेपासून म्हणजे इ. स. पूर्वी चवथ्या शतकापासून विशेष आला हें प्रसिद्धच आहे. कांहींहि असो, नाट्यदर्शनाकरतां कोणत्याहि प्रकारचीं कां

(१) H. A. T. Pp 137-140.

होईनात, पण नाट्यगृहें इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकाचे आधीं होतीं, हें सीताबेंगा गुहेवरून स्पष्ट होत आहे. इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकांत असलेल्या नाट्यगृहाच्या ह्या प्रत्यक्ष पुराव्यावरून, त्याच्या पूर्वीच्या शेंदीडशें वर्षांत म्हणजे इ. स. पूर्वी चवथ्या शतकांतहि नाट्यगृहें असत, अशी कल्पना करण्यास हरकत नाहीं.

११ यासच दुसरा पुरावा नाट्यशास्त्राचा देतां येईल. भारतीय नाट्यशास्त्राचा काल जरी निश्चित नसला, तरी तो इसवी सनापूर्वी दोन शतकांपासून इ.स. च्या दुसऱ्या शतकापर्यंत केव्हां तरी आहे, हें निश्चित झालें आहे. ह्या नाट्यशास्त्रांत रंगभूमीचें अथवा नाट्यगृहाचें विस्तृत वर्णन दिलें आहे. ह्या वर्णनांत जे तीन प्रकार दिले आहेत ते व त्यांची बांधण्याची पद्धत या गोष्टी वाचल्या, म्हणजे भरतानें सांगितलेलीं नाट्यगृहें तात्पुरतीं नसून तीं टिकाऊ असत, असें स्पष्टपणें आढळून येतें. Keith[10] नें "Moreover the theory recognizes the Sūtradhāra as the man who lays out the temporary playhouse needed for the ehxibition" ह्याप्रमाणें सांगून व पुढें नाट्यशास्त्रांतील नाट्यगृहांचें वर्णन आणि सीताबेंगा गुहेचा उल्लेख करूनहि शेवटीं हिंदुस्थानांत टिकाऊ नाट्यगृहें नसत, तर हा सूत्रधार तेवढ्यावेळेपुरतीं चालचलाऊ गृहें तयार करी, असें म्हटलें आहे. पण Keith हा अर्थ कशावरून काढतो, हें कळत नाहीं. भरतानें नटमंडळीचें वर्णन करतांना सूत्रधार म्हणून एका प्रमुख नटाचें वर्णन केलें आहे. पण भरतानें ह्या नटाबद्दल सांगतांना सूत्रज्ञ[11] तो सूत्रधार असें सांगितलें आहे. सूत्रज्ञ शब्दाचा अर्थ Keith नें केल्याप्रमाणें नसून नटसूत्रें जाणणारा एवढाच होतो. शिवाय जर नाट्यगृहें कायमचीं नसतीं व तीं उभारण्याचें काम नाटकमंडळीचें असतें तर भरतानें नाटकमंडळींत आवश्यक असलेल्या लोकांत मुकुटाभरणकार[12], माल्यकार, कारुक, शिल्पी, रंजक, वेशकार, इत्यादि लोकांबरोबरच 'नाट्यस्थपति' म्हणून एक मनुष्य अवश्य सांगितला असता. पण ज्या अर्थी त्यानें तसें केलें नाहीं, त्या अर्थी हें काम नाटकमंडळीकडे नसे, तर नाट्यगृहें कायमचींच बांधलेलीं असत, असेंच मानणें भाग आहे. भरतानें जीं इतक्याप्रकारचीं व इतक्या सुंदर रचनेचीं नाट्यगृहें दिलीं आहेत, तीं कल्पनेनें लिहून ठेवलीं आहेत, असें म्हणण्यापेक्षां भरताच्या काळीं इतक्या प्रकारचीं नाट्यगृहें अस्तित्वांत होतीं, अशीच कल्पना करणें रास्त होईल. तसेंच भरताचे काळीं जे नाट्यगृहाचे प्रकार होते त्या वरून, नाट्यगृहें बांधण्याची कल्पना भरताच्या आधींहि म्हणजे इ. स. पूर्वी चवथ्या शतकांतहि होती, असें मानण्यास हरकत दिसत नाहीं. कोणत्याहि गोष्टींत सुधारणा ती

---

(१०) K. S. D. Pp 56–57. (११) भा. ना. ३५–३०.
(१२) भा. ना. ३५–२१ ते २२.

गोष्ट वापरण्यांत येऊन तिच्यांतील गुणदोष कळून आले, म्हणजेच होत असते. ती गोष्ट रोजच्या व्यवहारांत उपयोगी पडणारी असेल तर सुधारणा झपाट्यानें होते व रोज उपयोगी पडणारी नसेल, तर तिच्यांतील सुधारणा हळूहळू होते. ह्या नियमानें पाहतां नाट्य जरी सार्वजनिक करमणुकीचा खेळ असला, तरी तो अगदीं रोज केला जात नसल्यानें त्याकरितां येणाऱ्या अडीअडचणी व प्रत्येक गृहांतील गुणदोष पाहून इतक्या तऱ्हेचीं नाट्यगृहें बांधलीं जाऊं लागलीं, त्या अर्थी नाट्यगृहाचें आस्तित्व भरता आधीं बरेंच दिवसांपासून असलें पाहिजे, यांत शंका नाहीं.

१२ भरतानें दिलेल्या ह्या नाट्यगृहांचे भेद व तीं बांधण्याची पद्धत काय होती तें आतां पाहूं. भरतानें नाट्यगृहाचे विकृष्ट, चतुरस्र व त्र्यस्र असे तीन प्रकार सांगितले आहेत[१३] व ह्या तीन प्रकारांचे प्रत्येकीं ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ असे तीन भेद सांगून त्या संबधीं

देवानां तु भवेज्ज्येष्ठं नृपाणां मध्यमं भवेत् ।
शेषाणां प्रकृतीनां तु कनीयः संविधीयते[१४] ॥

असें सांगून ठेवलें आहे. ह्या श्लोकाचा सरळ अर्थ केल्यास असें म्हणावें लागेल कीं, देवांकरतां ज्येष्ठ नाट्यगृह, राजांकरतां मध्यम व इतरेजनांकरतां कनिष्ठ नाट्यगृह असावें. पण हा सरळ व स्पष्ट असलेला अर्थ घेतला असतां मानवांकरतां म्हणून सांगितलेल्या नाट्यशास्त्रांत देवाच्या नाट्यगृहाचें वर्णन कशाकरतां केलें असावें व

क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद्भवेत् ।
न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु ॥
तस्मात्सृजापरं वेदं पंचमं सार्ववर्णिकम् ॥[१५]

अशी प्रस्तावना करून सांगितलेल्या सार्ववर्णिक नाट्यशास्त्रांत राजे व सर्वसाधारण लोक असा फरक कां असावा, अशी शंका येते. म्हणून या श्लोकाचा अर्थ अभिनवगुप्तानें केल्याप्रमाणेंच करणें बरें वाटतें. [१६]त्यानें असा अर्थ केला आहे कीं, समवकारासारख्या ज्या नाटकांत देवदानवांचे कलह, मारामाऱ्या इत्यादि असतील, त्याप्रकारच्या नाट्यप्रयोगप्रसंगीं ज्येष्ठ नाट्यगृहाचा उपयोग करावा कारण ह्यास रंगपीठ फार मोठें लागतें. नाटक, प्रकरण, नाटिका इत्यादि ज्या प्रकारांत विशेष मारामाऱ्या नसतात, तें नाटक मध्यम नाट्यगृहांत करावें व भाणाप्रमाणें ज्यांत एकाद्दुसरेंच पात्र येऊन प्रयोग करून दाखवितें, तें रूपक कनिष्ठ नाट्यगृहांत करावें. भरतानें ह्याप्रमाणें जीं नऊ नाट्यगृहें सांगितलीं आहेत, त्यांपैकीं विकृष्ट, चतुरस्र व त्र्यस्र ह्या तीनहि नाट्यगृहांच्या एकेका भेदाचें त्यानें वर्णन केलें आहे.

---

(१३) भा. ना. २-९ (१४) भा. ना. २-१२
(१५) भा. ना. १-११, १२ (१६) अ. ना. २-१२ टी.

१३ त्यानें दिलेल्या विकृष्ट जातीच्या नाट्यगृहाची पूर्व पश्चिम लांबी चौसष्ट हात व दक्षिणोत्तर रुंदी बत्तीस हात असे.[१७] याच्या चारहि कोंपऱ्यांस चार मजबूत खांब उभारीत असत.[१८] पैकीं एक खांब आग्नेय दिशेस, एक नैर्ऋत्येस, एक वायव्येस व एक ईशान्येस असे. नाट्यशास्त्रांत यांना अनुक्रमें ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य व शूद्र स्तंभ असें म्हटलें आहे व यांच्या स्थापनप्रसंगीं अनुक्रमें शुभ्र, रक्त, पीत, नील वर्णाचे पदार्थ उपयोगांत आणावयास सांगितलें आहे. नाट्यशास्त्रांत दिलेल्या या स्तंभांच्या नांवांवरून व त्या ठिकाणीं लागणाऱ्या पदार्थांच्या रंगांवरून पुष्कळ पाश्चात्य विद्वानांचा घोंटाळा झाला आहे. संस्कृत नाटकाचा आरंभ व त्याची वाढ ह्या विषयावर प्रसिद्ध ग्रंथ लिहिणाऱ्या Keith चाहि ह्या स्तंभांच्या बाबतींत बराच घोंटाळा उडालेला दिसतो व कुठल्या जातीच्या लोकांनीं कुठें बसावें हें ठरविण्याकरतां म्हणून या चार खांबांची योजना केली असावी व हा जातींतील फरक दाखवण्याकरितां म्हणून ह्या खांबांना शुभ्र, रक्त, पीत, व नील असे रंग देत असावेत, असें त्यानें सांगितलें आहे.[१९] पण ही कल्पना चूक असावी, असें वाटतें. पाश्चात्य विद्वानांची अशी चूक होण्याचें कारण, आमच्या कडील जातिभेदाविषयीं त्यांची असलेली चमत्कारिक कल्पना होय. ज्यांत 'भूतयक्षपिशाचाश्चगुह्यकाश्च महाबलाः'[२०] इत्यादींनीं देवांच्या साह्यास येऊन एकभावानें मण्डपरक्षण केलें त्या सार्ववर्णिक नाट्यांत जातिभेद असणें संभवत नाहीं. ब्राह्मणांना विशेष महत्त्व आहे, असें नाट्यशास्त्रांत कोठेंहि आढळत नाहीं. नाटक चांगलें कीं वाईट हें ठरविणारे प्राश्निक, तसेंच पहावयास येणारे प्रेक्षक कसे असावेत हें सांगतांना सुद्धां शास्त्रकाराचा भर जातिभेदावर दिसत नसून गुणांवरच दिसतो. त्यानें कोठेंहि ब्राह्मण प्राश्निक नेमावेत असें सांगितलें नाहीं. यावरून भारतीयांच्या जातिभेदांविषयीं भलत्याच कल्पना ठरवून या पाश्चात्य ग्रंथकारांनीं विचार केलेला दिसतो. शिवाय Keith नें ह्या खांबांविषयीं लिहितांना 'in front, a white pillar for the seats for the Brahmans' असें म्हटलें आहे. Keith नें जातिभेदाला अनुसरून ही बसण्याची व्यवस्था केली असावी, असें मानलें आहे व रंगपीठाच्या समोर पहिल्यानें ब्राह्मण, नंतर त्यांचे उजवे बाजूस क्षत्रिय, क्षत्रियांचे पाठीमागें वायव्य कोणास वैश्य व वैश्यांचे डावे बाजूस किंवा ब्राह्मणांचे पाठीमागें म्हणजे ईशान्येस शूद्र बसत असें सांगितलें आहे. Keith ची ही कल्पना घेऊन गृहाचा विचार केल्यास तें उत्तराभिमुख होतें, असें मानावें लागेल.

---

(१७) भा. ना. २-२० (१८) भा. ना. २-४८,५१.
(१९) K. S. D. P. 359 (२०) भा. ना. १-५७

पण नाट्यशास्त्रांत वादकांनीं पूर्वाभिमुख बसावें असें सांगितलें आहे[२१] यावरून, अभिनवगुप्तानें प्रेक्षागृहाच्या दारासंबंधीं सांगतांना 'अन्यत्तु द्वारं आभिमुख्येन पूर्वस्यां दिशि कुर्यात्[२२] ' असें सांगितलें आहे त्यावरून आणि 'यतोमुखं भवेद्भाण्ड-द्वारं नेपथ्यकस्य च[२३]। सा मन्तव्या तु दिक्पूर्वा' असें सांगितलें आहे त्यावरून, नाट्य-गृह उत्तराभिमुख नसून पूर्वाभिमुख होतें, हें स्पष्ट आहे. हें पूर्वाभिमुख मानलें म्हणजे ब्राह्मणांचा खांब प्रेक्षागृहाच्या अगदीं पाठीमागें, पीठाजवळ पीठाच्या उजव्या हातास क्षत्रियांचा खांब, पीठाच्या डाव्या हातास वैश्यस्तंभ, व वैश्यस्तंभाच्या पाठीकडे शूद्रस्तंभ येईल. पीठाजवळ क्षत्रिय व वैश्य येऊन, ब्राह्मण आणि शूद्र हे अगदींच पाठीकडे जातील व मग Keith चा 'in front ' हा अर्थ चुकीचा ठरेल. तसेंच अमुक स्तंभ अमक्याचा हें ओळखून येण्याकरितां रंग देत असत असें जें Keith नें म्हटलें आहे, तेंहि निराधार आहे. नाट्यशास्त्र वाचीत असतां त्यांत देखावे कसे दाखवावेत, रंग तयार कसे करावेत, कोणाला कोणते रंग द्यावेत, व या सर्वांनीं सर्व गोष्टी सुंदर पण स्वाभाविक दिसतील अशा कशा कराव्यात, हें वाचलें म्हणजे इतकी सौंदर्यदृष्टी असणारे लोक मंडपांत भिन्न भिन्न रंगाचा एक एक असे चार खांब चार बाजूंस मध्येंच उभारून ठेवीत असतील, असें वाटत नाहीं. शिवाय हे खांब प्रेक्षा-गृहांत मध्येंच असत, अशींहि कल्पना करण्यास आधार नाहीं, हें निराळेंच.

१४ नाट्यशास्त्रांत विकृष्ट गृहाचा भेद सांगतांना त्याची जमीन केवढी असावी, त्यांत ठोकळ मानानें किती व केवढे भाग पाडावेत इत्यादि ठोकळ गोष्टी सांगून तिचा पाया खणणें व भरणें झाल्यावर 'भित्तिकर्मणि निर्वृत्ते स्तंभानां स्थापनं ततः'। ह्या प्रमाणें स्तंभ उभारण्याविषयीं सांगितलें आहे हें सांगून झाल्यावर मत्तवारणीचें, शीर्षाचें व पीठाचें विशेष वर्णन दिलें आहे. वरील श्लोकाच्या आसपास जवळ कोठेंहि प्रेक्षागृहाचें वर्णन आलेलें नाहीं. असें असतां या स्तंभांचा संबंध प्रेक्षागृहाकडे कसा घेतां येणार ! एकंदर नाट्यगृहाच्या क्षेत्रासंबंधीं सामान्य माहिती देतांना, ते सांगितले असल्यानें पाया खणून व भरून झाल्यावर त्या क्षेत्राच्या चारी टोकांना हे चार खांब उभारावेत, असा अर्थच घेणें मनाला बरें वाटतें. शिवाय यांना अशीं नांवें देण्याचें प्रयोजन काय होतें, हाहि प्रश्न नाट्यशास्त्राच्या आधारानेंच सुटतो. नाट्यशास्त्राच्या पहिल्या अध्यायांत दैत्यांकडून त्रास होऊं नये म्हणून विश्वकर्म्यानें बांधलेल्या नाट्यगृहाच्या रक्षणार्थ देव, यक्ष, राक्षस, पन्नग, भूत, पिशाच, गुह्यक इत्यादिकांची कोणत्या कोणत्या ठिकाणीं योजना केली हें सांगतांना ' वर्णाश्चत्वार एवास्य स्तंभेषु विनियोजिताः[२४] ' असें सांगितलें आहे. ह्या पहिल्या अध्यायांत

(२१) भा. ना. ३४–१९८ पुढीलगद्य. (२२) अ. ना. २–८५ टी.
(२३) भा ना. १३–१० (२४) भा. ना. २–४६
(२५) भा. ना. १–५२

हे चार खांब प्रेक्षागृहांतील आहेत, असें म्हणण्यास कांहीं एक आधार नाहीं. नाट्यगृहाचें सामान्य वर्णन देतांना फक्त या चार खांबांचें वर्णन दिलें आहे. यावरून हे खांब एकंदर क्षेत्राच्या चारी टोंकांस असावेत व त्यांना जीं नांवें दिलीं आहेत तीं ज्या ज्या वर्णाच्या अभिमानिनी देवता तेथें कल्पिल्या आहेत, त्यांवरून दिलीं असावींत व म्हणूनच त्या देवतांना प्रिय अशा रंगांच्या वस्तूंचा उपयोग, ते ते स्तंभ स्थापन करितांना सांगितला असावा, असें वाटतें.

१५ हें विकृष्ट नाट्यगृह चौसष्ट हात लांब व बत्तीस हात रुंद असल्यानें याचा आकार आयता सारखा दिसे. या सबंध क्षेत्राचे पूर्व-पश्चिम दोन समान भाग करीत. ते केलें असतां बत्तीस हातांचे जे दोन चौरस होत[२६] त्यांपैकीं पूर्वेकडील चौरसांत प्रेक्षकलोक बसण्या करतां प्रेक्षागृह करीत. पश्चिमेकडील चौरसाचे बरोबर निम्यावर पुनः दोन भाग करीत. पैकीं अगदीं पश्चिमेकडील भागांत नेपथ्यभूमि असे व या जागेचा उपयोग पात्रांच्या वेषभूषेसाठीं केला जाई. नेपथ्यभूमि व प्रेक्षागृह यांच्या मधोमध राहिलेल्या भागाचे पुन्हा दोन समान भाग पाडीत. पैकीं प्रेक्षागृहाला लागून असणाऱ्या भागाच्या दोन्हीं बाजूंकडील आठ आठ चौरस हाताचे तुकडे सोडून मधल्या १६×८ म्हणजे २४′×१२′ फुटाच्या राहिलेल्या भागास रंगपीठ म्हणत. नेपथ्यभूमीला लागून असणाऱ्या भागांत बरोबर मधला आठ चौरस हाताचा तुकडा पाडून घेत. ह्यालाच रंगशीर्ष असें म्हणत. हें रंगशीर्ष व याच्यापुढील रंगपीठ, हे दोन भाग नटवर्गाला प्रयोग दाखविण्याकरितां राखून ठेवलेले असत. रंगपीठाच्या दोन्ही बाजूंस आठ चौरस हातांचे जे दोन भाग असल्याचें वर सांगितलें आहे त्या भागांच्या चारी कोंपऱ्यांवर चार खांब देत असत[२७] व हे खांब उंच काढून त्यावर हत्तीच्या अंबारीसारखे लहानसे मनोरे उभारीत असत. यांस मत्तवारणी म्हणत व यांच्या खालच्या भागाचा उपयोग कक्ष्या करण्याकडे होत असे. कित्येकांनीं मत्तवारणी याचा अर्थ भलताच केला आहे. उदाहरणार्थ प्रो. भानूंनीं आपल्या नाट्यशास्त्राच्या पुस्तकांत मत्तवारणीचा अर्थ उन्मत्त लोकांस येऊं न देणारें कुंपण असा केला आहे[२८], तर Keith नें A veranda in front of the stage[२९] असा केला आहे. पण अभिनवगुप्ताच्या नाट्यवेदविवृतीवरून हे दोनहि अर्थ चूक असून, पीठाच्या दोन्ही बाजूंस चार चार खांबावर उभारलेला लहान मनोरा हा अर्थच बरोबर वाटतो[३०]. या दोन्ही मत्तवारणींची आधारभूमि व रंगपीठ हे भाग पुढील जमिनीपेक्षां दीड हात उंच असत[३१].

(२६) भा. ना. २-३६, ३७.

(२७) भा. ना. २-५६ (पा. भे. चतुःस्तम्भ समायुक्ता वेदिकायास्तु पार्श्वतः॥ अ. ना. 'पार्श्वतः' इति विशेषानुपादानाद्द्वयोः पार्श्वयोरिति लभ्यते- अ० ना० टी०)

(२८) प्रो० भानूकृत नाट्यशास्त्राचें मराठी भाषान्तर पृ. ११

(२९) K. S. D. P. 359. (३०) अ. ना. १-५६ टी.

(३१) अ. ना. २-५८ टी.

(विकृष्ट नाट्यगृह.)

पश्चिम

क्ष वै.

नेपथ्य- गृह

रंग शीर्ष

मत्त वारणी

रंग पीठ.

मत्त वारणी

दक्षिण उत्तर

मोक की जागा

प्रेक्षा गृह.

ब्रा. शू.

पूर्व

१६ नेपथ्यगृह व रंगपीठ यांच्यामध्यें रंगशीर्ष नांवाचा भाग असे. यांत सहा लांकडी खांब दिलेले असत. या खांबाविषयीं सांगतांना अभिनवगुप्त म्हणतो 'नेपथ्यगृहभित्तिलग्नौ स्तंभौ अष्टहस्तान्तरावन्योन्यं निवेश्य तयोस्संमुखं तदपेक्षया चतुर्हस्तान्तरं स्तम्भद्वयं तेषामधस्तनं कार्यं स्तंभद्वयमिति षट्[३२]' म्हणजे रंगशीर्षाच्या चारी कोंपऱ्यांवर चार खांब असून दोहोंच्या बरोबर मध्यावर दोन्ही बाजूंस एकेक असे दोन खांब असत. हे जे मध्यें दोन खांब सांगितले यांच्या व नेपथ्यभूमीला लागून असलेल्या दोन खांबांच्या आधारावर मृच्छकटिकांत वर्णन केलेली गच्ची, रत्नावलींत सांगितलेला प्रासाद इत्यादि गोष्टी दाखवीत असतील. तसेंच हा भाग शीर्षाच्या अगदीं मागें पडत असल्यानें प्रसंगवशात् इथेंच उभी पूर्व पश्चिम पडदी उभारून निरनिराळे दोन विभाग एकाच वेळीं दाखवितां येत असतील. या रंगशीर्षाची जमीन इतर भागापेक्षां थोडीशी उंच असल्यानें Weber नें नेपथ्य हा शब्द नि+पथ ह्या शब्दापासून निघाला असावा व ही जागा रंगशीर्षाहून सखल असावी अशी बरोबर कल्पना केली आहे; पण Keith नें त्याच्या उलट रंगावतरण म्हणजे रंगावर उतरणें, या शब्दाच्या आधारावर Weber ची कल्पना चूक आहे, असें म्हणून भारतीय नाट्यगृहें कायमचीं बांधलीं नसल्यामुळें नेपथ्य व अवतरण हे दोन्हीहि शब्द विशेष अर्थानें म्हणून प्रचारांत आलेले नाहींत, असें प्रतिपादन केलें आहे.[३३] पण नाट्यशास्त्रावरून या शब्दांना अर्थ असावा, असें दिसतें. भारतीय नाट्यगृहांत पीठ व शीर्ष हे अगदीं भिन्नभिन्न भाग असत, ही गोष्ट Keith नें लक्षांत घेतलेली दिसत नाहीं. पण हे दोन भाग निरनिराळे असत, ही गोष्ट वर केलेल्या त्यांच्या वर्णनावरून अगदीं उघड उघड दिसून येते. तसेंच रंगशीर्षासंबंधीं सांगतांना 'समुन्नतं समं चैव रङ्गशीर्षं तु कारयेत्' व 'विकृष्टेरुन्नतं कार्यं चतुरस्रं समं तथा' असें[३४] सांगून, शिवाय " पूरणे मृत्तिका चात्र कृष्णा देया प्रयत्नतः " असें म्हणून ती माती कशी असावी, ती भरणारे पुरुष कसे असावेत, त्यांच्या टोपल्या कशा असाव्यात, ह्या गोष्टींचेंहि सविस्तर वर्णन दिलें आहे[३५]. या सर्वांवरून रंगशीर्ष हें सर्वांहून थोडेंतरी उंच होतें हें निर्विवादपणें सिद्ध होतें. हें सिद्ध झालें म्हणजे त्याच्या मागील नेपथ्यभूमि व पुढील रंगपीठ हीं दोन्ही त्याच्यापेक्षां सखल असत, हें ओघानेंच प्राप्त होतें व मग रंगावतरण म्हणजे रंगावर उतरणें, व नेपथ्यभूमि म्हणजे सखल भूमि हे दोनहि शब्द शीर्षाच्या दृष्टीनें सार्थ असल्याचें आढळून येतें.

(३२) अ. ना. २–५७ टी. (३३) K. S. D. P. 360.
(३४) भा. ना. २–८८,८९ (३५) भा. ना. २–५८ ते ६०

१७ अभिनवगुप्तानें नेपथ्यगृह व रंगशीर्ष यांमध्यें जी भिंत सांगितली आहे, त्या भिंतींत दोन दारें असत.[३६] या दोन दारांच्या मधले जागीं भिंतीशीं लागून गायक-वादक बसत असत.[३७] यांच्या बसण्याची पद्धत पूर्वरंग सदराखालीं सविस्तर दिली जाईल.[३८] या दोन दारांशिवाय रंगशीर्षाच्याहि उत्तर दक्षिण दोन्ही बाजूंस एक एक अशीं दोन दारें असत.[३९] पात्रानें प्रथम नेपथ्यगृहांत वेषभूषा करावयाची, नंतर नेपथ्यगृहाच्या दारांतून बाहेर पडावयाचें, व रंगशीर्षाच्या डाव्याउजव्या बाजूंस असलेल्या दारांनीं प्रवेश करावयाचा, असा नियम असे. या प्रवेशाचेंहि नियम ठरलेले असत. [४०]ग्रीक नाट्यगृहांत जसें जवळून आलेलें पात्र उजवीकडून येई व दूरचें पात्र डावीकडून येई, तसें भारतीय नाट्यगृहांत आवंती व दाक्षिणात्य प्रवृत्तींचे लोक उत्तर द्वारानें प्रवेश करीत व दक्षिण द्वारानें बाहेर जात आणि पांचाळी व ओड्रमागधी प्रवृत्तींचे लोक दक्षिण द्वारानें प्रवेश करीत व उत्तरद्वारानें बाहेर पडत.[४१] चिनी[४२] नाटकगृहांतहि याचप्रमाणें पात्रें एका दारानें प्रवेश करीत व एका दारानें बाहेर पडत. या चार दारांशिवाय रंगपीठाच्या अगदीं समोर पूर्वेकडे प्रेक्षकांस आंत शिरण्याकरितां एक दार असे.[४३] याप्रमाणें भारतीय नाट्यगृहास पांच दारें असत.

१८ रंगशीर्षांतील लांकडी काम फारच सुंदर असे, असें नाट्यशास्त्रांत दिलेल्या वर्णनावरून दिसून येतें. या खांबांवर नाना प्रकारच्या कळाकुसरीची नक्षी काढलेली असे. कांहीं खांबांवर कमळें कोरलेलीं असत तर कांहींवर सर्पाच्या आकृती असत. वरचीं बहालें पुढें काढून त्यावर सज्जा काढलेला असे. त्यांत निरनिराळ्या प्रकारच्या खिडक्या असत. खांबाच्या खालीं असलेल्या बैठकी व वर असलेल्या तबकड्या अनेक प्रकारच्या असत. खालील जमीन अगदीं गुळगुळीत व स्वच्छ असे. नाट्यमंडपांतील बाजूच्या भिंतींहि गुळगुळीत व स्वच्छ घोटून त्यावर चुना देत व अनेक प्रकारची वेलबुट्टी व स्त्रीपुरुषांचीं चित्रें त्यांवर काढीत.[४४] एकंदर नाट्यमंडपांत वाद्यांचा आवाज चांगला गंभीर ऐकूं यावा, म्हणून वारा सोसाट्यानें शिरूं नये अशी व्यवस्था करीत.[४५] ह्या रंगशीर्षापासून बारा हातांवर म्हणजे पीठापासून चार हातांवर बसणाऱ्यांच्या जागेस सुरवात होई.[४६] ही जागा "आदौ निम्ना ततोप्युन्नतेति क्रमेण रंगपीठात् प्रभृति द्वारपर्यंत यावत् रंगपीठोत्सेधतुल्योत्सेधा भवति"

(३६) भा. ना. २–५८ (३७) भा. ना. १३–२
(३८) पूर्वरंग प्रकरण – ५ (३९) भा. ना. २–५८
(४०) H. A. T. Pp 194, 195. (४१) भा. ना. १३–४१
(४२) Ridgeway Dramas etc. P. 274. (४३) भा. ना. २–८५
(४४) भा. ना. २–६४ ते ६७ (४५) भा.ना.२–७०, ७१
(४६) भा. ना २७–६३

"एवं परस्परं नाच्छादनं सामाजिकानाम्'',[४७] अशी असे; म्हणजे रंगपीठापासून प्रेक्षकप्रवेशद्वारापर्यंत एकंदर उंची दीड हात होईल, इतकी चढती असे व त्यामुळें प्रेक्षक एकमेकांच्या आड येत नसत.

१९ भरतानें याप्रमाणें विकृष्ट नाट्यगृहाचे वर्णन केलें आहे. हें वर्णन मध्यम विकृष्ट नाट्यगृहाचें आहे. ज्येष्ठ विकृष्ट नाट्यगृहाची लांबी १०८ हात व कनिष्ठाची ३२ हात असे.[४८] मंडप फार मोठा असला तर अनेक प्रकारचे दृष्टिभेद प्रेक्षकांना पहातां येणार नाहींत अथवा पाठहि चांगलेसे ऐकूं येणार नाहींत, म्हणून

प्रेक्षागृहाणां सर्वेषां तस्मान्मध्यममिष्यते ।
यावत्पाठ्यंच गेयं च तत्र श्रव्यतरं भवेत् ॥[४९]

ह्या श्लोकांत दिल्याप्रमाणें मध्यम प्रकारचें नाट्यगृह इष्ट म्हणून भरतानें सांगितलें आहे व म्हणूनच नाट्यगृहाचें वर्णन करतांना त्यानें विकृष्ट प्रकारच्या मध्यम प्रमाणाचें नाट्यगृह वर्णिलें आहे, असें वाटतें.

२० विकृष्टप्रमाणें चतुरस्राचे १०८ हात लांबीचा, ६४ हात लांबीचा, व ३२ हात लांबीचा, असे ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ नांवाचे तीन भेद होतात. भरतानें या तीन भेदांपैकीं कनिष्ठ भेदाचें वर्णन केलें आहे. भरत म्हणतो –" ३२ हाताचें चौरस क्षेत्र घेऊन त्याच्या चारी बाजूंस विटांची मजबूत भिंत बांधावी व आंतल्या बाजूस रंगपीठाचे समोंवतीं दहा खांब द्यावेत आणि या खांबांच्या बाहेरील बाजूस जिन्याप्रमाणें एकेक हात उंचीच्या एकावर एक चढत्या अशा पायऱ्या विटा व लांकडी फळ्या यांच्या योगानें उभाराव्यात. ह्या पायऱ्यांवर प्रेक्षकांना बसण्याकरतां जागा ठेवावी. त्या पायऱ्या बांधतांना त्यांवर बसणाऱ्यांस रंगपीठ चांगलें दिसेल, ही काळजी घ्यावी[५०]." भरताच्या एवढ्या सांगण्यावरून चतुरस्र रंगपीठाचा स्पष्ट बोध होत नाहीं आणि म्हणूनच निरनिराळे टीकाकार ह्या भरताच्या म्हणण्याचे अनेक अर्थ करितात. ह्या पैकीं कांहींचा उल्लेख अभिनवगुप्तानें 'अन्ये' एवढ्याच शब्दानें केला आहे व एका टीकाकारास मात्र वार्तिककार म्हणून म्हटलें आहे. पुढें दिलेलें वर्णन अभिनवगुप्ताच्या अभिनवभारतींतील श्रीशंकुकाच्या मताप्रमाणें आहे.

२१ श्रीशंकुक म्हणतो– " अष्टाभिर्भागैः सर्वतः क्षेत्रं विभज्यते येन चतुरंगफलकवत् चतुःषष्टिकोष्ठं भवति । तत्र मध्यमकोष्ठचतुष्के रंगपीठं सर्वतोऽष्टहस्तम् । तस्य

---

(४७) अ. ना. २-६९ टी　　(४८) भा. ना. २-११
(४९) भा. ना. २-२४　　(५०) भा. ना. २-७५ ते ८१.

पश्चिमे भागे प्राक्पश्चिममेव द्वादशहस्तं दक्षिणोत्तरतो द्वात्रिंशत्करं क्षेत्रमवशिष्यते । यद्रंगपीठेन स्वीकृतं तद्द्विहस्ताष्टकमेव । यदवशिष्टं क्षेत्रं तन्मध्याद्रंगपीठनिकटगतं प्राक्पश्चिमतश्चतुर्हस्तं विस्तारेण द्वात्रिंशद्धस्तं क्षेत्रम् । तस्माद्विभज्यते तावत्प्रमाणम् । एवं पश्चिमभागेऽपि विभज्य रंगशीर्षकसंस्थानं रंगशिरः कुर्यात् । ततोऽपि पश्चिमे नेपथ्यगृहम् । '' म्हणजे बत्तीस हात लांब व बत्तीस हात रुंद असा एक चौकोनी जमिनीचा विभाग घेऊन, त्याचे लांबींत व रुंदींत आठ भाग पाडून समान्तर रेषा काढल्या म्हणजे बुद्धिबळाच्या पटाप्रमाणें चार हात लांब व चार हात रुंदीचे असे चौसष्ट तुकडे पडतील. ह्यापैकीं अगदीं मध्यभागीं असलेले चार तुकडे घेतले म्हणजे आठ हात लांब व आठ हात रुंदीचें असें रंगपीठ होईल. चतुरस्र नाट्यगृहाच्या दिलेल्या आकृतींत 'अबकड' हें रंगपीठ झालें. याच्या पश्चिमेस पूर्व पश्चिम बारा हात रुंदीचा व दक्षिणोत्तर बत्तीस हात लांबीचा तुकडा म्हणजे 'यरलव' राहील. रंगपीठानें व्यापलेल्या भागाची लांबी व रुंदी आठ आठ हातच राहील. पश्चिमेच्या बाजूस असलेल्या क्षेत्रांतून रंगपीठाला लागूनच पूर्वपश्चिम चार हात रुंदीचा व दक्षिणोत्तर बत्तीस हात लांबीचा जो तुकडा 'मरलत' आहे. त्यांतून रंगपीठाच्या प्रमाणाइतकांच म्हणजे आठ हात लांबीचाच 'इबकउ' तुकडा घ्यावा व त्याच्या पश्चिमेसही तेवढाच 'खइउग' तुकडा घेऊन या दोन तुकड्यांवर म्हणजे आठ हात लांब व आठ हात रुंदीच्या 'खबकग' भागावर रंगशीर्ष करावें, आणि याच्याहि पश्चिमेस जो चार हात रुंद व बत्तीस हात लांबीचा 'यचछव' तुकडा राहिला त्यांत नेपथ्यगृह करावें. याप्रमाणें विभागणी झाल्यावर रंगपीठाच्या सभोंवती जे दहा खांब द्यावयाचे ते कुठें कुठें द्यावेत हें सांगतांना श्रीशंकुक म्हणतो 'कोणचतुष्टये तावच्चत्वारः । तत्राग्नेयस्तंभाच्चतुर्हस्तान्तरो दक्षिणः स्तम्भः । तथैव नैर्ऋतस्तंभाद्द्वितीयः । एवमुदीच्यामपि स्तंभद्वयम् । पूर्वभागे आग्नेयेशानदिग्गतात्स्तम्भद्वयाच्चतुर्हस्तान्तरं स्तम्भद्वयमिति षट् । कोणगाश्चत्वार इति दश । एतद्बहिः सामाजिकानामासनानि ।'' म्हणजे रंगपीठाच्या चारी कोपऱ्यांवर चार म्हणजे अबकड या ठिकाणीं एक, दोन, तीन, चार या क्रमांकाचे खांब द्यावेत. ह्यापैकीं आग्नेय दिशेस असणाऱ्या नं. एक, या खांबापासून चार हात अंतरावर दक्षिणेकडे एक नं. ५ हा खांब द्यावा व नैर्ऋत्य दिशेस असणाऱ्या नं. २ या खांबापासून दुसरा तसाच एक नं. ६ हा खांब द्यावा; म्हणजे दक्षिण दिशेस नं. ५ व ६ हे दोन खांब झाले. ह्याचप्रमाणें वायव्येस व ईशान्येस असणाऱ्या नं. ३ व ४ या खांबांपासून चार चार हात अंतरावर उत्तरेकडे एक एक खांब दिला म्हणजे उत्तरेकडे नं. ७ व ८ हे दोन खांब होतील. तसेंच आग्नेय व ईशान्य या दोन कोपऱ्यांत असणाऱ्या नं. १ व ४ या खांबांपासून चार चार हात अंतरावर पूर्वेकडे एक एक खांब दिला म्हणजे पूर्वेकडेहि दोन नं. ९ व १० हे

(चतुरस्र नाट्यगृह)



पश्चिम

य व

नेपथ्य-गृह.

ख ग

च छ

रंग

म इ उ त

शीर्ष

१२ ६ ७ १४

र ब २ ३ क ल

मत्त वारणी. रंग पीठ मत्त वारणी.

दक्षिण उत्तर

११ ५ अ १ ४ ड ८ १५

मोकळी जागा

१७ १३ ९ १० १६ १८

२२ २१ १९ २० २३ २४

पूर्व

खांब होतील. याप्रमाणें हे सहा व पीठाच्या चारी कोपऱ्यांतील चार मिळून दहा खांब झाले. या दहा खांबांबाहेर प्रेक्षकांची बसण्याची सोय करावी. येथेंहि रंगपीठापासून चार हात अंतर सोडूनच प्रेक्षकांच्या जागेस आरंभ होतो; ही गोष्ट ध्यानांत घेण्यासारखी आहे. हे दहा खांब देऊन झाले म्हणजे भरतानें सहा व आठ असे चवदा खांब देण्यास सांगितले आहेत.[५१] ह्या चवदांपैकीं पहिल्या सहा खांबांची वांटणी श्रीशंकुकानें खालीलप्रमाणें केली आहे:– "रंगपीठस्य दक्षिणतो निवेशितस्तम्भद्वयाच्चतुर्हस्तान्तरावन्योन्यमष्टहस्तान्तरौ द्वौ । तत आग्नेयस्तम्भसंमुखो योन्यस्तु पूर्वस्तम्भस्ततश्चतुर्हस्तान्तरं दाक्षिणं स्तम्भं कुर्यादेवमुत्तरत्रापि ।" म्हणजे रंगपीठाच्या दक्षिणेकडे असलेल्या नं. ५ व ६ या दोन खांबांपासून चार चार हात अंतरावर परंतु एकमेकांपासून आठ हात अन्तरावर दक्षिणेकडे दोन खांब नं. ११ व १२ हे उभारावेत. मग आग्नेय दिशेस असलेल्या खांबाच्या पूर्वेस पूर्वी जो चार हात अन्तरावर नं. ९ हा खांब दिला आहे त्याच्याहि दक्षिणेस चार हात अंतरावर नं. १३ हा एक खांब उभा करावा व याचप्रमाणें उत्तरेसहि तीन खांब म्हणजे नं. १४, १५, १६, हे द्यावे म्हणजे सहा खांब झाले. दुसरे आठ खांब उभारण्याविषयीं श्रीशंकुक म्हणतो 'दक्षिणभित्तेरुदग्भागे चतुर्हस्तान्तरं पूर्वस्थापितस्तंभाद्भित्तेश्चैकं स्तम्भं दद्यात् पूर्वम् । एवमुत्तरभित्तेर्दक्षिणदिग्भागे । ततः पूर्वभित्तेश्चतुर्हस्तान्तरौ रंगभागद्वयानुसारेण । ततोऽपि चतुर्हस्तान्तरौ द्वौ ।" म्हणजे दक्षिण भिंतीपासून उत्तरेकडे चार हात अंतरावर पूर्वी दिलेल्या नं० ११ या खांबापासून व भिंतीपासून चार हात अंतरावर येईल असा पूर्वेकडे एक नं० १७ हा खांब द्यावा. ह्याचप्रमाणें उत्तरभिंतीच्या दक्षिणेकडे पूर्वी दिलेल्या खांबापासून व उत्तरभिंतीपासून चार हात अंतरावर येईल असा पूर्वेकडेच एक नं० १८ हा खांब द्यावा. मग पूर्वभिंतिपासून चार हात अंतरावर रंगमंडपाच्या दोन्ही भागांत एकेक नं० १९ व २० हे खांब उभारावे आणि ह्या खांबापासून चार चार हात अंतरावर दोन्हीकडे दोन दोन म्हणजे नं० २१, २२, २३ व २४ हे खांब उभे करावेत. ह्याप्रमाणें एकंदर चोवीस खांब झाले. हे इतके खांब जिन्यासारख्या एकावर एक असलेल्या पायऱ्यांस आधार असावेत, असें वाटतें.

२२ चतुरस्र मंडपांतील रंगशीर्ष पूर्वीप्रमाणेंच आठ हात लांबीचें व आठ हात रुंदीचें असे.[५२] त्यांतील लांकडी खांबहि तसेच असत. यांतील नेपथ्यगृह जरी विकृष्ट मंडपांतील नेपथ्यगृहापेक्षां रुंदीला कमी असे तरीहि त्यांतून बाहेर पडण्यासाठीं रंगशीर्षाच्या दोन्ही बाजूस दोन दारें व रंगशीर्षाच्या उत्तरेस व दक्षिणेस रंग-

---

(५१) भा. ना. २–८१,८२ (५२) भा. ना. २–८६

शीर्षांत प्रवेश करण्यासाठीं दोन दारें आणि प्रेक्षकगणास आंत शिरण्यासाठीं अगदीं पूर्वेस एकदार अशीं एकंदर पांच दारें विकृष्ट नाट्यमंडपाप्रमाणेंच असत.[५३] अभिनवगुप्ताच्या मताप्रमाणें या नाट्यगृहांत नेपथ्यगृहांतून रंगपीठाकडे येण्यासाठीं प्रेक्षकप्रवेशद्वाराच्या अगदीं समोर आणखी एक दार असे. याचा उपयोग सूत्रधार व नटी यांच्या प्रवेशाकरितां होई. ह्याप्रमाणें यांत एकंदर सहा दारें असत. रंगपीठाच्या दोन्ही बाजूंस ह्या नाट्यगृहांत जरी कांहीं खांब असले तरी ह्या खांबांवरच वर काढलेल्या मत्तवारणी असत व ह्याचेंहि रंगपीठ व रंगशीर्ष हे भाग इतर भागा पेक्षां उंच असत.

२३ भरतानें सांगितलेला तिसरा प्रकार म्हणजे त्र्यस्र नाटकगृहाचा असल्याचें वर सांगितलेंच आहे. ह्याचेंहि ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ हे तीन भेद वरील प्रमाणेंच होतात. आणि म्हणूनच भरतानें याचें वर्णन करतांना कोणतेंच लांबीचें प्रमाण न देतां याचें वर्णन केलें आहे. हें वर्णन देतांना पुनरावृत्ति होऊं नये म्हणून त्यानें

" विधिर्यश्चतुरस्रस्य भित्तिस्तम्भसमाश्रयः ॥
स तु सर्वः प्रयोक्तव्यस्त्र्यस्रस्यापि प्रयोक्तृभिः ।[५४]"

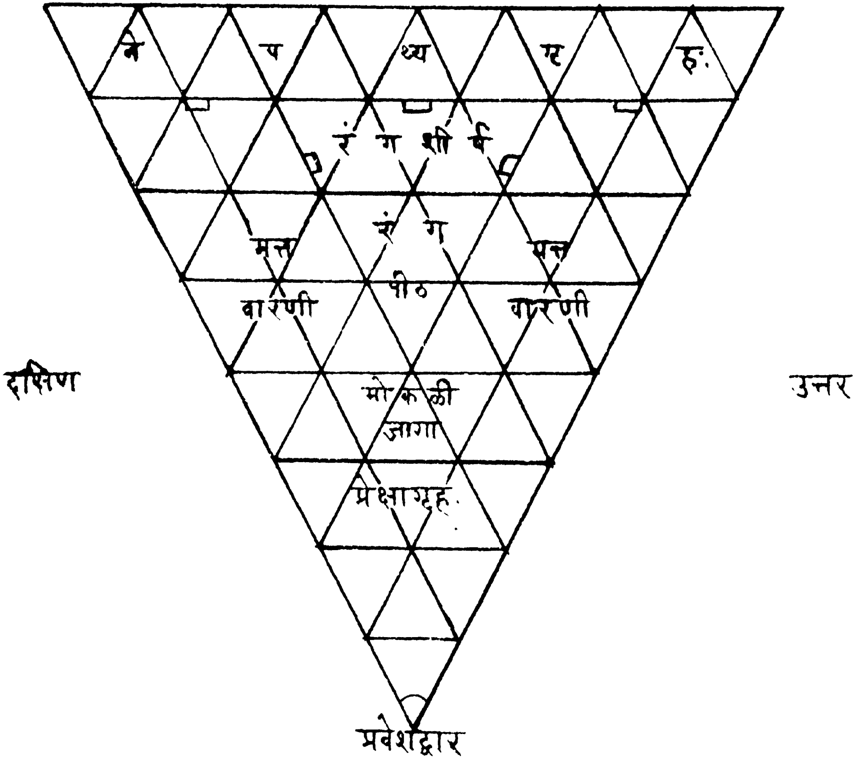
ह्या प्रमाणें चतुरस्राप्रमाणेंच सर्व विधि करावयास सांगितलें आहे. चतुरस्राप्रमाणेंच समभुज त्रिकोणाच्याहि प्रत्येक बाजूचे आठ आठ समभाग केले आणि त्या भागबिंदूंतून दुसऱ्या दोन बाजूंस समान्तर रेषा काढल्या म्हणजे त्या समभुज त्रिकोणाकृति भागाचेहि चौसष्ट सारखेच समभुज त्रिकोण पडतात. असे चौसष्ट भाग पाडून घेतले म्हणजे अगदीं मध्यभागीं असलेल्या चार त्रिकोणांचें रंगपीठ त्याच्या पश्चिमेकडील पांच त्रिकोणांचें रंगशीर्ष आणि त्याच्याहि मागें असलेलें सोळा त्रिकोणांच्या संबंध एकेरी पट्टीचें नेपथ्यगृह होईल, हें सांगावयास नकोच. त्यांतीलहि बसावयाच्या जागा चतुरस्राप्रमाणेंच असत. दारेंहि तशींच सहा असत. जनप्रवेशनद्वार रंगपीठाच्या अगदीं समोर आलेल्या पूर्वेकडील कोंपऱ्यांत असे व नेपथ्यगृहांतून बाहेर पडण्यासाठीं त्याच दाराच्या समोर दुसरेंहि एक दार असे. ह्या नाट्यगृहाची कल्पना त्र्यस्र नाट्यगृहाच्या दिलेल्या आकृतिवरून सहज लक्ष्यांत येण्यासारखी आहे.

२४ भरतानें याप्रमाणें जीं तीन नाट्यगृहें सांगितलीं आहेत, त्यांमध्यें ग्रीक नाट्यगृहांत दिसून न येणाऱ्या अगदीं सर्वसामान्य गोष्टी म्हणजे नेपथ्यभूमि, मत्तवारणी व रंगशीर्ष या आहेत. यावरून आपणास एवढें खात्रीपूर्वक सांगतां येईल कीं, आपली नाट्यगृहांची कल्पना ग्रीक नाट्यगृहापासून घेतली नसून ती अगदीं स्वतंत्र

(५३) भा. ना. २-७७ (५४) भा. ना. २-९२,९३ (पा. भे.)

त्र्यस्र नाट्यगृह.

पश्चिम



पूर्व

अशी आहे. नाट्याच्या कल्पनेबरोबरच ती आपल्याकडे उद्भूत झाली असली पाहिजे. अगदीं पहिल्याच खेळाचे वेळीं नाट्यगृहाची आवश्यकता देवांस भासली व त्यांनीं लगेच विश्वकर्म्याकडून चांगलें मजबूत सुरक्षित नाट्यगृह करून घेतलें,[५५] ह्या प्राचीन इतिहासावरूनहि हीच गोष्ट सिद्ध होते.

२५ नाट्यगृहाचें वर्णन झालें कीं स्वाभाविकपणेंच त्यांतील एकंदर अन्तर्व्यवस्था कशी असे व विशेषतः त्यांत हल्लींप्रमाणें पडदे असत कीं नाहीं, हा प्रश्न उद्भवतो. पडद्यास असलेल्या यवनिका या शब्दावरून, हिंदूंनीं पडद्याची कल्पना ग्रीक लोकांपासून घेतली असावी, असें Konow प्रमाणें कांहीं लोकांचें मत आहे[५६] पण Konow च्या ह्या मताचें Keith नें चांगलेंच खंडन केलें आहे. Keith च्या म्हणण्याचा सारांश असा कीं, ग्रीक नाट्यगृहांतच मुळीं पडदा लावण्याची पद्धत जर नव्हती, तर मग ग्रीकांपासून भारतीयांनीं पडद्याची कल्पना घेतली, असें कसें म्हणतां येईल? यवनिका हा शब्द, नंतर जरी पडदा या अर्थीं लावूं लागले असले, तरी पूर्वी त्याचा विशेषणा सारखा उपयोग करीत असत. यवनिका हें विशेषण यवन ह्या नामापासून झालें आहे. फार प्राचीन काळीं यवन हा शब्द ग्रीकांचा वाचक होता. पण पुढें या शब्दाचा अर्थ सामान्यतः इजिप्त, ग्रीस, बॅक्ट्रिया इत्यादि पाश्चात्य देशांतील लोक असा होऊं लागला, तेव्हां यवनिका या शब्दावरून एवढाच तर्क निघूं शकेल कीं, भारतीय लोक ज्या कापडाचा पडदा करीत, तें कापड ग्रीक, पर्शिया इत्यादि पाश्चात्य देशांतून येत असेल.

२६ पण Keith ची ही कल्पना ओढून ताणून आणलेली दिसते. Keith नें म्हटल्या प्रमाणें ग्रीक नाट्यगृहांत पडदा नसेल तर यवनिका हा शब्द यवन ह्या लोकवाचक शब्दापासून निघाला आहे असें मानण्याचें तरी कारण काय? खरें पाहिलें असतां असें न मानण्यासच कारणें आहेत. यवन ह्या लोकवाचक शब्दावरून निघाले ल्या इतर कोणत्याहि शब्दाचें दुसरें रूप 'जादि' म्हणजे 'ज' आधीं असलेलें-कधींच होत नाहीं. उदाहरणार्थ, यवनी म्हणजे यवनस्त्री, किंवा यवनानी म्हणजे यवनांची लिपि, किंवा यवनीय म्हणजे यवनांचें, यांपैकीं कोणच्याहि शब्दाचें रूप जवनी, जवनानी, किंवा जवनीय असें झालेलें आढळत नाहीं. मग यवनिका एवढ्या एकच शब्दाचें रूप जवनिका कां झालें? अर्थात् मूळचा शब्द जवनिका असावा व त्याचेंच अपभ्रष्ट रूप यवनिका असावें, असेंच वाटतें. भारतीय नाट्यशास्त्रांत पांचव्या अध्यायांतील अकराव्या व बाराव्या श्लोकांत हा शब्द दोन ठिकाणीं आला आहे. ह्या दोनहि ठिकाणीं हा शब्द जवनिका असाच लिहिला आहे. हरिवंशांतहि पडद्यास

---

(५५) भा. ना. १–५५ ते ५७ (५६) K. S. D. P. 61.

जवनी म्हणजे ‘ जादि ’ शब्दच आला आहे.[५७] शिशुपालवधांतील खालील श्लोकांत जवानिकाच शब्द आला आहे.

समीरशिशिरः शिरःसु वसतां
सतां जवानिका निकामसुखिनाम् ।
बिभर्ति जनयन्नयं मुदमपा-
मपायधवला बलाहकततीः ॥[५८]

उलट यवनिका हा शब्द पडदा या अर्थी कुठल्याहि प्रसिद्ध ग्रंथांत आल्याचें आढळून येत नाहीं. शाकुन्तलाच्या एका प्रतींत यवनीच्या ऐवजीं मात्र यवनिका हा पाठभेद आहे[५९]. या वरून जवनिका हा मूळ शुद्ध शब्द व यवनिका हें ‘ज’ च्या जागीं चुकून ‘य’ येऊन झालेलें रूप असें म्हणावयास हरकत नाहीं. असें असूनहि यवनिका हा संस्कृत शब्द व त्याचें प्राकृत रूप जवनिका असें मानावयाचें, मूळचा यवनिका शब्द यवन शब्दापासून झाला आहे असें समजावयाचें आणि मग यवनांचा पडद्याशीं संबंध नाहीं तरी पण यवन देशांतून आलेल्या कापडाचा पडदा करीत असतील, अशी कल्पना करावयाची, हा द्राविडी प्राणायाम कां केला पाहिजे हें कळत नाहीं. जवन म्हणजे वेगवान्, हा शब्द ‘जु’ धातूपासून झाल्याचें कौमुदींत दिलें आहे.[६०] जुचङ्क्रम्यदन्द्रम्यसृगृधिज्वलशुचलषपतपदः । जु इति सौत्रो धातुर्गतौ वेगेच । जवनः । आणि या जवन शब्दाचेंच स्त्रीलिंगी रूप जवनी किंवा जवनिका हें होण्यासारखें आहे; तेव्हां अर्थातच भरादिशीं ओढला जाणारा पडदा हाच त्याचा अर्थ असावा. स्त्रीलिंगी विशेषण करण्याचें कारण पुढील तिरस्करिणी हें स्त्रीलिंगी विशेष्य होय. अमरकोशांतहि ‘प्रतिसीरा जवनिका स्यात्तिरस्करिणी च सा’ असा ‘जादि’च पाठ दिला आहे, आणि यावर टीका लिहिणाऱ्या भानुजी दीक्षितानें म्हणजे कौमुदी लिहिणाऱ्या भट्टोजी दीक्षिताच्या मुलानें हा शब्द जु धातूपासूनच सिद्ध केला आहे. त्याचठिकाणीं त्यानें जो दुसरा पाठभेद दिला आहे तोहि यवनिका असा नसून यमनिका असा आहे. नावेच्या शिडासहि, वेग देणारा म्हणून जवनिका शब्द लावतात असें Wilson चें म्हणणें असल्याचें कोषकार Monier Williams नें म्हटलें आहे. यावरून जवनिका हाच खरा शब्द आहे, हें कोणासहि मान्य होईल.

२७ यावरून पडदा लावण्याची पद्धति भारतीय नाट्यगृहांत मूळचीच आहे, दुसऱ्या कोठून उसनी घेतलेली नव्हे, हें स्पष्टपणें दिसून येतें. आतां जर पडदा लावण्याची पद्धति भारतीयांचीच असेल, तर ते नाट्यगृहांत किती पडदे लावीत,

(५७) हरिवंश २–८८ (५८) शिशुपालवध ४:५४
(५९) M. W. Dict. यवनिका शब्द. (६०) पाणिनि ३।२।१५०

या गोष्टीस फारसें महत्त्व राहात नाहीं. पडदा लावण्याची कल्पना एकदां निघून, तिच्यामुळें आहार्याभिनयास कशी मदत होते, हें कळून आल्यावर नाटकांतील निरनिराळे देखावे दाखविण्याकरितां एकाच्या ठिकाणी अनेक पडदे लावणें अगदीं स्वाभाविक आहे. पण असें असूनहि Windich सारख्या कांहीं पाश्चात्य लोकांनीं नाट्यगृहांत एकच पडदा असे व तो नेपथ्यगृहाच्या व रंगशीर्षाच्या मध्यें असे, असें म्हटलें आहे.[६१] मागें सांगितलेल्या नाट्यगृहाच्या वर्णनावरून रंगशीर्षाच्या व नेपथ्यगृहाच्या मध्यें भिंतच असे, ही गोष्ट उघड आहे. सबब त्या भिंतीवर पडदा टाकण्याचें कांहीं कारण असेल, असें वाटत नाहीं. मुख्य पडदा रंगपीठाच्या व रंगशीर्षाच्या मध्यें असे, असें अभिनवगुप्तानें सांगितलें आहे.[६२] पण या मुख्य दर्शनी पडद्याशिवायहि कांहीं पडदे असत, असें म्हणावयासहि आधार आहे. मालविकाग्निमित्राच्या दुसऱ्या अंकास जो आरंभ होतो, तेथील नाट्य सूचना 'ततः प्रविशति संगीतरचनायामासनस्थो राजा सवयस्यो धारिणी परिव्राजिका विभवतश्च परिवारः' अशी आहे. आसनस्थो राजा या पदद्वयावरून आसनावर बसलेला असाच राजा दिसतो, असें मानणें प्राप्त आहे व यासाठीं रंगपीठ व रंगशीर्ष ह्यांमधील पडदा उघडूनच हा देखावा दाखविला जात असे, असेंच मानलें पाहिजे. ह्यापुढील कंचुकीचें निष्क्रमण व गणदासाचें आगमन रंगशीर्षातील दारानें होतें, पण पुढें राजाच्या तोंडीं

'नेपथ्यपरिगतायाश्चक्षुर्दर्शनसमुत्सुकं तस्याः ।
संहर्तुमधीरतया व्यवसितमिव मे तिरस्करिणीम् ॥'

हा श्लोक आहे. ह्या श्लोकांतील तिरस्करिणी ह्या पदावरून राजाच्या दृष्टीस दुसरा एक पडदा पडत असला पाहिजे, असें उघड दिसतें. तेव्हां एकच पडदा असेल असें मानण्याचें कांहीं कारण नाहीं, तर उलट देखावे दाखविण्यास जितक्या पडद्यांची नटांस जरूरी असेल तितके पडदे लावीत असतील, अशी कल्पना करण्यास हरकत नाहीं.

२८ देखावे दाखविण्याचें काम कक्ष्यांनींहि होत असे. कक्ष्या याचा अर्थ भरतानें स्पष्ट असा कोठेंच दिला नाहीं, परंतु अभिनवगुप्तानें याचा अर्थ 'निष्क्रमणप्रवेशइत्याद्युपयोगिस्थानम्[६३]।' म्हणजे पात्रांच्या जाण्यायेण्याला उपयोगी पडणारें ठिकाण असा अर्थ केला आहे. कक्ष्या शब्दाचा अर्थ कोषांत हर्म्य–प्रकोष्ठ असा दिला आहे व दरवाजाच्या दोन्ही बाजूस असलेल्या देवडीवजा खोल्यांच्या अर्थी प्रकोष्ठ शब्दाचा उपयोग मुद्राराक्षसांत[६४] व कुमारसंभवांत[६५] आला आहे. यावरून

---

(६१) K. S. D. P. 61. (६२) अ. ना. ५–१२ टी.
(६३) अ. ना १३–३ टी. (६४) मुद्राराक्षस. १
(६५) कुमार संभव ७–७०

रंगशीर्षांत जे खांब सांगितले आहेत, यांच्या दोन्ही बाजूस कक्ष्या असाव्यात, असें वाटतें. या तीन असत- आभ्यन्तर, मध्यम व बाह्य.[६६] नेपथ्यगृहाला लागून असलेली ती आभ्यन्तर कक्ष्या, रंगपीठास लागून असलेली ती बाह्यकक्ष्या व या दोहोंच्या मधील ती मध्यम कक्ष्या. हे विभाग रंगशीर्षांत कसे दाखवावयाचे? हे दाखविण्याचा एकच मार्ग असावा व तो म्हणजे रंगशीर्षाच्या स्तम्भांच्या व भिंतीच्या मध्यें पडदी उभारून विभाग करावयाचे व त्यांस अनुसरून रंगशीर्षाचे भाग समजावयाचे.

२९ कक्ष्याविभाग करणाऱ्या ह्या पडद्या हव्या तेव्हां बदलतां येत असत व निरनिराळ्या कक्ष्यांचे योगानें रंगांत पर्वत, द्वीप, नद्या इत्यादि दाखवीत असत[६७]. जेव्हां कक्ष्याविभाग बदलून दाखवावयाचा असेल तेव्हां पात्र रंगपीठावर फिरे, असें ' कक्ष्याविभागो निर्देश्यो रंगपीठपरिक्रमात् । परिक्रमेण रंगस्य ह्यन्या कक्ष्या भवेदिह[६८] ॥ ' ह्या भरताच्या श्लोकावरून वाटतें. उपलब्ध नाटकांतहि जेथें जेथें देखावा बदलावयाचा असतो, तेथें तेथें जें पात्र रंगभूमीवर असेल, त्यासाठीं ' इति परिक्रामति ' ' इति परिक्रम्य ' अशा प्रकारची जी नाट्यसूचना दिलेली असते, ती ह्याच साठीं असावी असें वाटतें. या परिक्रमांच्या कमीजास्त संख्येवरून कक्ष्येंतील देश किती दूर किंवा जवळ आहे हें समजून येत असे. दूरचा देश दाखवावयाचा असल्यास पात्रानें बराच वेळ परिक्रम करावा व जवळ असल्यास थोडा परिक्रम करावा, असें भरतानें.

सैव भूमिस्तु बह्वभिर्विकृष्टा स्यात्परिक्रमैः ।
मध्यावासन्नकृष्टा वा तेषामेव विकल्पनात् ॥[६९]

या श्लोकांत स्पष्ट सांगितलें आहे. पडदा दूर होऊन नाट्यप्रसंग चालू असतां पात्रांनीं कोणीकडून यावें, हें मागें सांगितलेंच आहे. त्याच बरोबर दुसरा एक असा नियम असे कीं, कंचुकी, दास, दासी अथवा मधून निरोपाची ने आण करणारीं पात्रें ज्या कक्ष्येंतून प्रवेश करीत त्याच कक्ष्येसमोरील दारानें निघून जात. कार्य निवेदन करणाऱ्या पात्रानें उत्तरेकडील दारानें प्रवेश करावा व मुख्य पात्राच्या डावीकडे उभें राहून निरोप सांगावा असाहि आणखी नियम असे. मुख्य पात्रें नेहमीं आभ्यन्तर

---

(६६) भा. ना. १३-११ च्या पुढील अभिनवगुप्तानें दिलेला श्लोकार्धः-
बाह्ये वा मध्यमे वापि तथैवाभ्यन्तरे स्थितः ।

(६७) भा. ना. १३-५ (६८) भा. ना. १३-३

(६९) भा. ना. १३-१२

कक्ष्येंत बसत व गौण पात्रें मध्यम कक्ष्येंतून येऊन रंगशीर्षाच्या मध्य भागांत येऊन बसत.[७०]

३० निरनिराळे देखावे कसे दाखवावेत याचें वर्णन आहार्य अभिनयाचें वर्णनांत केलें जाईल. येथें फक्त निरनिराळ्या भूमिका घेतलेल्या पात्रांनीं कोणत्या कोणत्या आसनावर बसावें, एवढ्याचाच विचार करावयाचा आहे. देव व राजे हे सिंहासनावर बसत परंतु देवी व राण्या यांचें सिंहासन वाटोळें असे. अमात्य, पुरोहित आणि त्यांच्या स्त्रिया यांसाठीं वेतांचीं विणलेलीं आसनें असत; सेनापति व युवराज हे मुण्डासनावर म्हणजे पाठीस किंवा हातास आधार नसलेल्या आसनावर बसत. ब्राह्मण लांकडाच्या आसनावर म्हणजे पाटावर बसत. राजकुमारांसाठीं लोंकरीचीं आसनें किंवा गालिचे यांचा उपयोग करीत. भोगिनी स्त्रियांसही लोंकरी किंवा कातड्याचीं आसनें मांडीत. व्रताचरण करणारे, ब्रह्मचारी किंवा ऋषि हे दर्भासनं, मुण्डासनें किंवा वेत्रासनें घेत असत आणि बाकीचीं पात्रें जमिनीवरच बसत. दहाजणांत बसावयाचें असतां, आसनासंबंधींचा हा नियम पाळीत; पण आपल्या स्वतःच्या घरांत वाटेल त्यानें असेल त्या आसनावर बसण्यास हरकत नसे.[७१]

३१ प्रेक्षकांनीं बसावयाच्या जागेस रंगपीठापासून चार हातांवर आरंभ होई, हे सांगितलेंच आहे. अगदीं पुढील स्थानें प्राश्निकांकरितां राखून ठेवलेलीं असत व नाटकमंडळीचे गुणदोष मांडून घेणारे सिद्धिलेखक ह्या प्राश्निकांच्या जवळच बसत. हे सिद्धिलेखक व प्राश्निक कोण असत, कोणतीं नाटकें केव्हां करीत, चढाओढी लावून त्यांतील सर्व श्रेष्ठ नाटकमंडळीस पताका कशी देत असत, त्याविषयीं हि भरतानें बरीच माहिती दिली आहे. या सर्व गोष्टी नाट्यगृहांतच होत असल्या कारणानें त्यांचा विचार येथें करणें अप्रासंगिक होणार नाहीं.

३२ नाट्यक करण्याच्या भरतानें मुख्य चार वेळा सांगितल्या आहेत; त्यापैकीं दिवसां नाटक करण्याच्या दोन वेळां असत—एक सकाळ व दुसरी तिसरा प्रहर. रात्रीं नाटक करावयाचें झाल्यास रात्रीच्या पहिल्या प्रहरीं अथवा चवथ्या प्रहरीं करीत असत. त्या वेळांतहि, कसलें नाटक कोणत्या वेळीं करावयाचें तें ठरलेलें होतें. श्रुतिमनोहर व धार्मिक नाटक, मग तें शुद्ध असो किंवा विकृत असो, सकाळीं करीत. ज्या नाटकांत प्रौढ भाषा व सात्विक गुण यांचें प्राधान्य असे तें तिसऱ्या प्रहरीं करीत. शृंगाररस ज्यांत मुख्य आहे असें, नाटक रात्रीच्या पहिल्या प्रहरांत करीत व ज्यांत मोठ्या श्रेष्ठ पुरुषांच्या भूमिका आहेत, ज्यांत करुणरस पुष्कळ

(७०) भा. ना. १३–८,९ (पा. भे. दक्षिणस्याग्निवेदनम्) अ. ना.

(७१) भा. ना. १२–१७९ ते १८९.

प्रमाणांत आहे असें नाटक रात्रीच्या चवथ्या प्रहरांत करीत. सारांश काय तर झोंपेच्या किंवा दुपारच्या जेवणाच्या आड येईल अशा वेळीं नाटक करीत नसत. नाटक करण्याविषयीं हे सामान्य नियम होते[७२] अर्थात् प्रसंग विशेषीं, देश, काल, प्रयोग, प्रेक्षक इत्यादींचा विचार करून किंवा राजानें सांगितलें तर त्याची आज्ञा म्हणून, इतर कोणत्याहि वेळीं नाटक करण्यास प्रतिबंध नसे. नाटक किती वेळ चालावयाचें ह्यासहि मर्यादा असे. ठरलेल्या वेळांत तें संपलें पाहिजे यासाठीं 'जर्जर मोक्षस्यान्ते सिद्धेर्मोक्षः सुनालिकायास्तु[७३]' म्हणजे सूत्रधारानें पारिपार्श्वकाच्या हातांत जर्जर दिला कीं, तेथून नाटक किती वेळ झालें हें पहाण्याकरितां पाण्यांत घाटका घालीत असत. इतक्या प्राचीन कालींहि भारतीयांस वेळेचें किती महत्व असे, हें यावरून चांगलें ध्यानांत येण्यासारखें आहे.

३३ नाट्यप्रयोग चांगला झाला कीं नाहीं, हें एकंदर बारा गोष्टींवरून ठरवीत. ह्या बारांपैकीं दहा गोष्टी मानुषी व दोन दैवी आहेत. यांसच भरतानें सिद्धि म्हणजे साध्य–प्रयोजन–संपत्ति असें म्हटलें आहे.[७४] मानुषी सिद्धींपैकीं दोन शारीरिक व आठ वाङ्मयी सिद्धी आहेत. ह्या आठ वाङ्मयी सिद्धी म्हणजे स्मित, अर्धहास, अतिहास, साधुकार, अहोकार, कष्टकार, प्रवृद्धनाद व अवकृष्ट ह्या होत. किंचित् हास्य उत्पन्न करणारा अभियन नटांनीं उत्तम प्रकारें करून दाखविला म्हणजे प्रेक्षक साहजिक रीतीनेंच आनंदित होऊन ते स्मितूं लागतात. हें स्मित प्रेक्षकांच्या चेहऱ्यावर दिसलें म्हणजे तो अभिनय चांगला झाला असें म्हणावयास हरकत नाहीं. या सिद्धीस स्मितसिद्धि म्हणतात. हास्य उत्पन्न करणारीं वचनें नटांनीं उत्तम प्रकारें बोलून दाखविलीं म्हणजे प्रेक्षकांस हंसूं येतें. अर्धहाससिद्धि म्हणतात, ती हीच. विदूषकानें आपल्या प्रत्युत्पन्नमति भाषणानें राजाच्या रंगाचा भंग केला असतां अथवा राजा सुखांत असतां त्यास रडविलें अथवा दुःखांत असतां त्यास हंसविलें असतां प्रेक्षकांना हसूं लोटतें. असें झालें असतां त्या सिद्धीला अतिहास्या सिद्धि म्हणतात. कांहीं अतिशयोक्तिपर पण सुंदर भाषण असेल तर प्रेक्षकांचे तोंडून 'साधु, साधु' असे उद्गार आनंदातिशयानें निघतात. ह्याप्रमाणें उद्गार बाहेर पडल्यास साधुसिद्धि होते. विस्मय उत्पन्न करणारी गोष्ट किंवा असें एकादें दृश्य दिसलें तर प्रेक्षकांचे तोंडून न कळतच विस्मयदर्शक 'अहो,' असा ध्वनि बाहेर

(७२) भा. ना. २७–८६ ते ७६. (७३) भा. ना. २७–३९ (पा. भे.)

(७४) अ. ना. २७–१ टी.

(७५) भा. ना. २७–४,५ पा. भे. स्मितार्धहासातीहासा साध्वहोकष्टमेवच ।...... । चैलाद्यंगुलि विक्षेपैः.

पडतो म्हणून त्या सिद्धीस अहोसिद्धि म्हणतात[७६]. अत्यंत करुणजनक दृश्य उत्तम वठलें, कीं प्रेक्षकाचे मन कळवळून 'हा कष्टम्, कष्टम्' असे शब्द बाहेर पडतात म्हणून ही कष्टसिद्धि. फार मोठी विस्मय जनक गोष्ट घडली म्हणजे प्रेक्षक नुसते 'अहो' च म्हणून बसत नाहींत तर त्यांच्या तोंडून शाबासकी दाखविणारे विस्मयदर्शक, पुष्कळ शब्द मोठ्यानें बाहेर पडतात म्हणून या सिद्धीस प्रवृद्धनाद म्हणतात. एक पात्र दुसऱ्या पात्राची निंदा करीत असलें म्हणजे त्या निंद्य पात्रा बद्दल प्रेक्षकांसहि तिरस्कार वाटून त्यांचेहि तोंडून निंदाव्यंजक शब्द बाहेर पडतात. या सिद्धीस अवकृष्टा किंवा साधिक्षेपा सिद्धि म्हणतात. शारीरी सिद्धि दोन-अंग रोमांचित होणें ही एक व आनंदातिशयानें प्रेक्षकांस ध्यान न राहून त्यांनीं बसल्या जागेवरच उठून उभें रहाणें किंवा उत्तरीय, अंगुलें इत्यादि उडवूं लागणें ही दुसरी. पैकीं, कुतूहल उत्पन्न करणारीं व आवेश युक्त संभाषणें उत्तम रीतीनें वठल्यास पहिली सिद्धि होते व मारामारी, लढाई भांडणें, तंटे, उत्कृष्टपणें वठून प्रेक्षक त्या त्या नटाशीं समरस झाल्यानें दुसरी होते. सारांश प्रेक्षकाची वृत्ति, जो रस नट दाखवीत असेल, तद्रूप झाली, म्हणजे नाटक छान झालें.

३४ दैवी सिद्धींचे दोन प्रकार आहेत.[७८] पहिला प्रकार म्हणजे भूमिका घेणारा नट त्या त्या भूमिकेला साजेसा सुंदर असणें व दुसरा म्हणजे प्रयोग चालला असतां, कोणत्याहि दैवी किंवा औत्पातिक करणानें विघ्नें न येणें. हीं विघ्नें चार प्रकारें येऊं शकतात. कांहीं वेळां हीं नटाचे दोषानें येतात, तर कांहीं वेळां शत्रूकडून. कधीं हीं दैवी आपत्तिमुळें येतात तर कधीं आकस्मिक रीत्याच घडून येतात. जेव्हां नट आपणास अयोग्य अशी भूमिका घेतो, अथवा ज्या तऱ्हेनें जी गोष्ट करावयाची असते त्याच्या विरुद्ध करतो, बोलावयाचें भाषण विसरून जातो, किंवा दुसऱ्याचेंच भाषण चुकून बोलतो; अथवा आहार्याभिनयांत सांगितल्या प्रमाणें तयार केलेल्या कृत्रिम गोष्टींचा उपयोग करण्यांत अनभिज्ञ असतो किंवा सर्व कांहीं ठीक असून बोल तांना स्वरच विचित्र काढतो; तेव्हां सिद्धीच्या मार्गांत हे अडथळे नटाच्या दोषामुळें आले, असें समजतात. प्रयोग चालू असतां कधीं मत्सरानें नटाचे शत्रु दंगा करि-तात, धिक्कारयुक्त शब्द बोलतात, मोठमोठ्यानें ओरडतात, नटाचें भाषण ऐकूं येऊं नये म्हणून उच्चशिक्षण घेणाऱ्या पाठशाळेंतील मुलांप्रमाणें मोठ मोठ्यानें टाळ्या वाज-वितात, शेणमार करितात, दगड धोंडे फेकतात व असें करून प्रयोगांत अडथळा आणतात. ह्या घातांस परसमुत्थ घात असें म्हणतात. जेव्हां नाटक सुरू असतां आकस्मिक रीत्या एकादा उन्मत्त माणूस किंवा एकादा मत्त पशु आंत शिरून

(७६) भा. ना. २७-१० पा. भे. (अहोकष्टेनच ?)
(७७) भा. ना. २७-१२ ते १४. (७८) भा. ना. २७-१६, १७.

दंगा करूं लागतो तेव्हां त्या घाताला औत्पातिक घात म्हणतात. ह्या शिवाय गायक वादक यांकडून चुका होतात त्या वेगळ्याच. कित्येक वेळां वाजविणारा मृदंगाचे बोल भलत्याच प्रकारें काढतो तर कधीं गायक आलाप घेतांना स्पष्टपणें न घेतां एकांत एक अथवा बेसूर रीतीनें घेतो. कधीं कधीं ताल, बोल व आलाप एक मेकांस अनुकूल नसतात. कधीं कधीं कवीच्या हातूनच नाट्यरचना करण्यांत चुका झालेल्या असतात. कधीं काळ वेळ न पाहातां तो भलतीं कृत्यें भलत्याच वेळीं वर्णन करतो. या प्रकारच्या चुकांनींहि सिद्धींत अडथळा येतोच.[७९] तेव्हां हे सर्व सिद्धीच्या मार्गांत येणारे अडथळे व सिद्धि पाहून नाटक चांगलें झालें किंवा नाहीं, नटवर्ग चांगला कुशल आहे कीं नाहीं, नाटकमंडळीजवळ असलेले कारागीर आपापल्या कामांत निष्णात् आहेत कीं नाहींत, हें सर्व पाहून नंतर त्यांचे गुण दोष लिहून त्यांना गुण द्यावयाचे असत. या सिद्धींची व घातांची मोजदाद करणाऱ्या लोकांना सिद्धिलेखक म्हणत. वरील प्रकारच्या सिद्धि व त्यांतील घात कळण्यास हे हि बाकचगार असावे लागत. त्यांच्या गुणांसंबंधानें सांगतांना भरतानें हे गुणज्ञ, रसिक, सत्यान्वेषण करण्यांत कुशल व सहृदय असावेत असें सांगितलें आहे.[८०] हे सिद्धिलेखक समवयस्क असूं नयेत तर निरनिराळ्या वयाचे व निरनिराळे अनुभव घेतलेले असावेत असेंहि सांगितलें आहे. कारण सर्व जर एकाच वयाचे असतील तर त्यांना निरनिराळ्या भूमिकांशीं समरस होतां येणार नाहीं. म्हणून मनुष्यांचीं निरनिराळीं शीलें, त्यांच्या आयुष्यांत निरनिराळे वेळीं येणारे अनुभव वगैरे सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन, निरनिराळ्या शीलांचे व वयाचे लोक सिद्धिलेखनाकरतां नेमावेत. ह्यांनीं प्रत्येक नटांतलि गुणदोष व सिद्धींत आलेले घात कसे व किती आहेत त्यांचा पूर्ण विचार करून, कोणत्या मंडळीला पताका-विजयाचिन्ह-देणें योग्य होईल, तें ठरवावें

३५ भरतानें सिद्धिलेखकांकरितां कधीं कधीं प्रेक्षक शब्दाचाहि प्रयोग केला आहे. ह्या प्रेक्षक शब्दावरून व त्यांच्या दिलेल्या गुणांवरून नाटक सामान्य जनांकरितां नसून वरील गुणांनीं युक्त असलेल्या लोकांकरितांच करीत कीं काय, असें वाटण्याचा संभव आहे. पण इथें एवढें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, ह्या ठिकाणीं वर्णिलेले प्रेक्षक म्हणजे मुद्दाम परीक्षक म्हणून निमंत्रित प्रेक्षक होत, सामान्य जन नव्हत. सामान्य प्रेक्षक म्हणून कोणी यावें याचा नियम नसे. नाटक पहाण्याची सर्वांनाच मोकळीक असे. कोणकोणत्या गोष्टी नाटकांत प्रत्यक्ष दाखवूं नयेत, हें सांगतांना

(७९) भा. ना. २७-१९ ते ३६ (पा. भे. सह)

(८०) भा. ना. २७, ५१ ते ५९. (८१) भा. ना. २७-६४, ६५, ६६.

पितृपुत्रस्नुषाश्वश्रूदृश्यं यस्मात्तु नाटकम् ।
तस्मादेतानि सर्वाणि वर्जनीयानि यत्नतः ॥[८२]

असें भरतानें सांगितलें आहे. यावरून बाप, मुलें, सासू, सुना इत्यादि सर्वांसच नाटक पहाण्याची मुभा असे, असें वाटतें.

३६ सिद्धिलेखकांत पताका देण्याविषयीं वाद उत्पन्न झाला तर त्यांनीं प्राश्निकांना विचारावें. प्राश्निक हे सभ्यांच्या पंचाप्रमाणें असत. प्राश्निक म्हणून नेमल्या जाणाऱ्या लोकांतीलही आवश्यक गुण लक्षांत ठेवले पाहिजे[८३]. हे प्राश्निक चारित्र्यानें शुद्ध, धर्मानें वागणारे व विद्वान असावेत; तसेच ते मोठे प्रसिद्ध असून निर्लोभी, निर्व्यसनी व निःपक्षपाती असावेत; त्यांना देशांतील निरनिराळ्या भाषा, प्रांताप्रांतांतील निरनिराळे रिवाज, यांची चांगली माहिती असावी; त्यांना चारी प्रकारचे अभिनय, गायन, वादन यांचें पूर्ण ज्ञान असावें तसेंच काव्यांतील गुणदोष जाणण्याचीहि पात्रता त्यांच्या अंगीं असावी, असें भरतानें सांगितलें आहे. त्यांना सिद्धिलेखकांनीं कोणत्या मंडळीचें नाटक चांगलें झालें आहे, असें विचारून यांचींहि मतें जर दोहों बाजूस सारखींच पडलीं, तर सरते शेवटीं राजास विचारावें[८४] व राजा सांगेल त्याला पताका द्यावी. पण यदाकदाचित् राजालाहि दोहोंपैकीं कोणती मंडळी चांगली, हें न ठरवितां आलें, तर मग मात्र दोन्ही मंडळींस पताका द्याव्यात.

३७ भरतानें याप्रमाणें प्राश्निक, प्रेक्षक वगैरे विषयीं, तसेंच पताका देण्याविषयीं जी माहिती दिलीं आहे, त्यावरून ग्रीक[८५] लोकांतल्या प्रमाणें आपल्याकडेहि नाटकांच्या चढाओढी होत असत, असें दिसतें. त्या चढाओढी जेथें होत, त्या नाट्यगृहांचे निरनिराळे भेद, त्यांतील खांब उभारण्यापासून एकंदर दिलेली रचना, केलेला अभिनय उठून दिसण्याकरितां निरनिराळ्या देखाव्यांच्या सोईसाठीं केलेली कक्ष्यांची कल्पना, प्रेक्षक-प्राश्निकांना गुणदोष उत्तम दिसावेत म्हणून त्यांनीं किती अंतरावर कुठें बसावें, याबद्दल ठरविलेले नियम, साधारण जनसमूहाला रंगपीठ उत्तम तऱ्हेनें दिसेल म्हणून त्यांची बसण्याची केलेली व्यवस्था वगैरे सर्व वर्णन वाचलें म्हणजे भरतानें वर्णिलेली गृहें तात्पुरती केलेली नसून टिकाऊ व कायमची केलेली असावींत, असें वाटल्यावांचून राहाणार नाहीं.



(८२) भा. ना. २२-२८३　　(८३) भा. ना. २७-४७ ते ५०
(८४) भा. ना. २७-६६, ६७　　(८५) H. A. T. P. 44.

प्रकरण ३ रें.

नृत्त

प्रायेण सर्वलोकस्य नृत्तमिष्टं स्वभावतः

१. या संसारांतील कोणत्याहि सुंदर वस्तूचें सौंदर्य चलनवलनामुळें वृद्धिंगत होत असतें. बागेंतील झाडांवर माना डोलवणारीं फुलें, जलाशयावर एका मागून एक शिवाशिवीचा खेळ खेळणाऱ्या मंद लहरी, डुलणारीं शेतें, शरदृतूंतील सायंकाळच्या वेळीं क्षणोक्षणीं रंग बदलणारे बहुरूपी ढग, हे पाहून कोणास आनंद होत नाहीं ? फार काय झाडें सुद्धां फार संथ असतात तेव्हां पेक्षां वाऱ्याच्या झुळकेबरोबर हालूं लागलीं म्हणजे अधिक मनोहर दिसतात. सृष्टींतलें चलनवलन काढून टाकलें कीं, सृष्टींतलें अर्धें अधिक सौंदर्य नष्ट झालें म्हणून समजण्यास हरकत नाहीं. चलनवलन ही चैतन्याची मुख्य खूण आहे व तें अचेतन वस्तूंतहि इतकें सौंदर्य उत्पन्न करतें तर सचेतन वस्तूंत किती सौंदर्य उत्पन्न करील हें सांगावयासच नको. सोन्याच्या पिंजऱ्यांत बसलेल्या पोपटापेक्षां स्वैरपणानें उड्डाण करणारा पोपट, संथपणानें रवंथ करणाऱ्या वासरापेक्षां कानांत वारें शिरल्यामुळें वर शेंपूट करून इकडे तिकडे उड्या मारणारें वासरूं, ठाणावर बांधलेल्या उमद्या घोड्यापेक्षां भरधांव वायुगतीनें धांवणारा घोडा, स्वस्थपणानें बसलेल्या मुलापेक्षां दांडगेपणानें खेळणारें मूल हीं केव्हांहि कोणाहि माणसाचें चित्त जास्त आकर्षण करून घेत असल्याचा आपणास नेहमींच अनुभव येत असतो. चित्रासारख्या स्थिर बसलेल्या मुलापेक्षां चळवळ करणारें मूल जर आपणास जास्त आवडतें तर तेंच चलनवलन सुंदर कसें दिसेल, हें ठरवून त्या स्वाभाविक चलनवलनास-बागडण्यास मनुष्यानें आपल्या कल्पकतेची, सौंदर्याभिरुचीची व कृत्रिमतेची जोड दिल्यास, रानांत इतस्ततः पसरलेल्या फुलझाडांपेक्षां ताटव्यांत दिसणाऱ्या फुलझाडांप्रमाणें तेंच चलनवलन जास्त आनंद कां देणार नाहीं ? स्वाभाविकतेची मजा निराळी आणि कृत्रिमतेची मजा कांहीं निराळीच. कृत्रिमतेंत दिसून येणारी कल्पकता, तिचें रचनाचातुर्य, तसेंच तिच्यांत दिसून येणारी एक प्रकारची सुसंबद्ध व्यवस्था, ह्या गोष्टी पाहून मनुष्य कृत्रिमतेला मोहित होतो. नृत्त म्हणजे एक

---

(१) भा. ना. ४-२४७.

प्रकारचें कृत्रिम चलनवलनच होय. मनुष्यानें आपल्या स्वाभाविक चलनवलनास, अंगविक्षेपांस एक प्रकारचें विशिष्ट वळण देऊन, ते कांहीं विशिष्ट नियमांनीं बद्ध केले, म्हणजेच त्यांस आपण नृत्त म्हणतों. हें नृत्त जगांतील सर्व भागांत, सर्व जातींत, सर्व काळीं व सर्व स्थलीं लोकप्रिय असलेलें दिसून येतें. आपल्याकडे तर नृत्तकला वेदकालींहि माहित होती, हें वेदावरून स्पष्टपणें दिसून येतें. त्याचप्रमाणें नंतरहि आपल्याकडे या कलेला किती महत्व होतें, हें संस्कृत वाचकांस सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. आपल्याकडील राजेरजवाड्यांच्या मुलांमुलींस सुद्धां ही कला शिकवीत असत हें बृहन्नडेच्या कथेवरून दिसून येतें. तसेंच नृत्तास राजदरबारीं किती मान होता, हेंहि कालिदासाच्या मालविकाग्निमित्रांतील हरदत्त व गणदास यांच्या सवादावरून दिसून येतें. पुढें मात्र या कलेला भारतवर्षांत क्षय लागून ही कला निंद्य अतएव हीन लोकांनीं शिकण्याकरतांच तेवढी आहे असा हिच्याविषयीं समज होऊन हिचा हळहळू लोप होत चालला व आज तर ती जवळजवळ नामशेषच राहिली आहे. त्यांतहि दुर्दैव हें कीं ती पूर्वी कशी होती, काय होती, याबद्दलची माहितीहि जवळ जवळ दुर्मिळ झाली आहे. नाट्यशास्त्रकार भरत यानें या कलेसंबंधीं जी थोडीफार माहिती दिली आहे, तिजवरून आपणांस पूर्वी ही कला कोणत्या स्थितींत होती, ती कशी होती इत्यादि संबंधीं थोडी अस्पष्ट कल्पना करतां येणें शक्य झालें आहे आणि भरतानें दिलेल्या त्या माहितीचाच या प्रकरणांत विचार करण्याचें योजिलें आहे.

२. गाणें व नाचणें या पूर्वीपासून जोडी जोडीनें वाढत आलेल्या कला आहेत. नाचणें जितकें स्वाभाविक, तितकेंच गाणेंहि मनुष्यास स्वाभाविक आहे. पण त्यांतला त्यांत डावें उजवें पहावयाचेंच म्हटलें तर नृत्त हें जास्त स्वाभाविक व सहज असल्यानें प्रथम अस्तित्वांत आलें असावें व त्याच्या पाठोपाठच गाणें अस्तित्वांत आलें असावें; कारण नृत्यांतील कांहीं क्रियांवरून गानकलेच्या आरंभावस्थेंतील छंदांचीं बरीचशीं नावें पडलेलीं दिसून येतात. उदाहरणार्थ कवितेंतील चरण, पाद, हे शब्द, तसेंच मयूरसारिणी, रथोद्धता, हरिणीप्लुता, शरभप्लुता, वृषभचेष्टित, शार्दूलविक्रीडित, अश्वललित, क्रौंचपादी, भुजंगप्रयात, विलंबित गति, हीं वृत्तांचीं नावें त्या त्या प्रकारच्या गतींवरूनच पडलीं असावींत, असें अगदीं उघड उघड दिसून येतें. ग्रीस मध्येंहि ह्या दोन कलांच्या वाढीची अशीच संगति दिसून येते, व त्यांच्यांतहि कवितेंतील 'foot' वगैरे सारखे शब्द हेंच सुचवितात. नृत्तकलेच्या प्रथमावस्थेंत नुसत्या अंगविक्षेपक्रिया एवढेंच त्या कलेस महत्व असेल, पण पुढें जेव्हां गायन कलेशीं या कलेची संगति झाली, तेव्हां गायनांतील

(२) H. A. T. P. 311.

तालाप्रमाणें, शब्दांस अनुसरून ह्या कलेंत भावसूचक चलनवलनाची भर पडून ही कला पूर्णतेस गेली असावी. ही पूर्णतेस पोंचलेली कला म्हणजेच नृत्य होय. ह्या प्रकरणाचा विचार करतांना भाव दर्शविणारें तें नृत्य अथवा साभिनय नृत्त म्हणजे नृत्य हा भेद लक्षांत ठेवणें फार आवश्यक आहे. याप्रमाणें अमुक एक प्रकारचे अंगविक्षेप केले कीं अमुक गोष्टी दाखविल्या जाव्यात, असे संकेत ठरल्यावर, नृत्य हें जवळ जवळ मूकगान असेंच समजलें जाऊं लागलें.

३. नृत्त हा शब्द ' नृती गात्रविक्षेपे ' या धातूपासून झालेला आहे. या अंगविक्षेपांस मुख्य आरंभ पायापासून केला जातो. पाश्चात्य नृत्ताला व्यवस्थित वळण लावणारा ' Beauchamp[३] ' ह्याचें असें म्हणणें आहे कीं, नृत्तांत पाय ठेवण्याचे जरी अनेक प्रकार दिसून आले तरी त्यांचे मुख्यत: पांचच प्रकार करतां येतील. हें म्हणणें सकृद्दर्शनीं कदाचित् आश्चर्यजनक वाटेल, परंतु थोडा विचार केला असतां हें म्हणणें सहज पटण्यासारखें आहे. कोणत्याहि एका विवक्षित वेळीं एक पाय दुसऱ्या पायाच्या अगदीं जवळ, डावीकडे, उजवीकडे, किंवा पुढें मागें या पांच प्रकारांपैकीं कोठें तरी असतोच. पाय ठेवण्याच्या ह्या पांच अवस्थांस त्यानें पांच नृत्तपाद असें म्हटलें आहे. या पांच अवस्था पुढील प्रमाणें आहेत.

1st position–Heels together.
2nd ,, Move right foot to the side.
3rd ,, Bring right heel to hollow of left foot.
4th ,, Advance right foot.
5th ,, Bring right heel to left toe.

पाश्चात्य नृत्त ह्या पांच प्रकारच्या नृत्तपादांवर उभारलें आहे.

४ भारतीय नृत्ताचे याहूनहि सूक्ष्म भाग होतात. यांत पाय उचलण्याच्या क्रियेपासूनच भेद पडतो. हा भेद पाश्चात्य नृत्तकारांनीं ध्यानांत घेतलेला दिसत नाहीं. उदाहरणार्थ वरील पांच नृत्तपादांपैकीं दुसऱ्या नृत्तपादांत उजवा पाय बाजूस करतांना तो पाय कसा उचलावा व किती उंच उचलावा, जमिनीसरपट न्यावा कीं इतर प्रकारें न्यावा, इत्यादि गोष्टींचा विचार केलेला दिसत नाहीं. पण भरतानें ह्या पाय उचलण्याच्या क्रियेपासूनच नृत्तपादाचा विचार केला आहे. जमिनीवरून कोणत्याहि पायाचा कोणताहि भाग न उचलतां आपण नेहमीं उभें असतांना जसे पाय अस-

(३) E. Scott-Dancing Pp. 23, 24.

तात तसेच ठेवणें ह्यास **समपाद**[४] म्हणतात. टांच वर उचलून चवड्यावर उभें राहून टांच परत पटकन जमिनीवर टेकली कीं, जो पाय होतो त्यास **उद्घट्टित पाद**[५] असें म्हणतात. टांच उचलली असतां आंगठा तसाच ठेवून बाकीच्या बोटांचीं अग्रें वाकडीं केलीं कीं, जो नृत्तपाद होतो त्यास **अग्रतलसंचर पाद**[६] असें म्हणतात. टांच न उचलतां ऊर्ध्व भाग सर्व उचलून बोटें वाकविलीं म्हणजे **अंचित पाद**[७] होतो, पण टांच उचलून सगळीं बोटें व मधला भाग आवळून घेतला म्हणजे जो पाद होतो त्यास **कुंचित पाद**[८] असें म्हणतात. टांच उचलून बाकीचीं बोटेंहि वर करून नुसत्या आंगठ्याचाच अग्रभाग जमिनीवर टेकून ठेवला म्हणजे यास **सूचीपाद**[९] असें म्हणतात. याप्रमाणें भरतानें पायाचे हे[१०] सहा प्रकार सांगितले आहेत. पाय हलण्यास सुरुवात झाली कीं, त्या बरोबरच मांड्यांत व पोटर्‍यांतहि म्हणजे गुडघ्याच्या वरील व खालील भागांतहि फेरबदल होतोच. पायांतील व ह्या भागांतील फेरबदल एकमेकांस अनुरूपच असले पाहिजेत; ते तसे नसतील तर नृत्त वेडेंवाकडें दिसेल हें उघडच आहे. हें जाणूनच भरतानें 'पादजंघोरुकरणं समं कार्यं प्रयोक्तृभिः,[११]' असें म्हटलें आहे. अर्थातच पादकर्माबरोबरच जंघाकर्म ह्याचाहि विचार केलाच पाहिजे. अग्रतलसंचर पाद ठेवून टांच आंतल्या बाजूस घेतली म्हणजे जंघा व जानु बाहेरच्या बाजूस आपोआपच फेंकले जातात. या बहिःक्षेपणासच **क्षिप्त**[१२] असें नांव आहे. याच्याच उलट टांच बाहेरच्या बाजूस फिरवली म्हणजे जंघा व जानु दोन्ही उलट बाजूस म्हणजे आंतल्या बाजूस वळतात. या उलट वळण्याचे क्रियेस **परिवृत्त**[१३] अशी संज्ञा आहे. सूचीपाद केला म्हणजे जंघा वर उचलली जाते, म्हणून तीस **उद्वाहित**[१४] म्हणतात. पाय अंचित केला असतां टांचेवरच भर पडल्यानें जंघा किंचित् खालीं वांकली म्हणजे तीस **नत**[१५] असें म्हणतात. या चारांशिवाय जंघाकर्मांत **आवर्तित** म्हणून एक प्रकार आहे. डावा पाय उजव्या पायावरून उजव्या बाजूस व उजवा डाव्यावरून डाव्या बाजूस

---

(४) भा. ना. ९–२३८. (५) भा. ना. ९–२३५–२३६.
(६) भा. ना. ९–२३९–२४०. (७) भा. ना. ९–२४१–२४२.
(८) भा. ना. ९–२४३ पूर्वी (पा. भे. उत्क्षिप्ता पार्ष्णिः स्यादंगुल्यः कुंचिताश्च ताः। तथा कुंचितमध्यश्च स पादः कुंचितः स्मृतः) अ. ना.
(९) भा. ना. ९–२४३–२४४. (१०) भा. ना. ९–२३४–२३५.
(११) भा. ना. ९–२४५ (१२) भा. ना. ९–२२९ पुढील दुसरा क्षेपक श्लोक.
(१३) ,, ९–२३१ (१४) ,, ९–२३०
(१५) भा. ना. ९–२२९ पुढील दुसरी ओळ.

नेऊन ठेवला कीं जंघाचें एक प्रकारचें स्वस्तिक होतें. यांत ज्या प्रकारच्या जंघा होतात त्यांसच आवर्तित[१६] असें म्हणतात. समपाद् पाय असतांना ऊरूंत कोणता· च फरक पडत नाहीं. ह्या ऊरूंच्या अवस्थेस **स्तंभन** असें म्हणतात. पाय पुन्हां पुन्हां उद्वृत्ति केला असतां मांडींत एक प्रकारचा कंप उत्पन्न होतो. त्यास **कम्पन**[१७] असें म्हणतात. अग्रतल पाद् करून जानु आंतील बाजूस घेतली म्हणजे परिवृत्त केली कीं, उरू वळतात त्यास [१८]**वलन** म्हणतात. टांच आंतल्या बाजूस घेऊन जंघा क्षिप्त झाली म्हणजे मांड्यांचें **विवर्तन**[१९] होतें. सूचीपाद् केला असतां मांडी जंघेप्रमाणेंच वर उचलली जाते म्हणून यास **उद्वर्तन** म्हणतात.

५. याप्रमाणें पाद् जंघा व ऊरू[२०] यांचीं कर्में झालीं कीं, त्यांच्याच वर असलेल्या कमरेचा विचार ओघानेंच प्राप्त होतो. हें कटिकर्म बरोबर समजण्यापूर्वी तोल सांवरण्याच्या क्रियेचा थोडासा विचार करणें जरूर आहे; कारण निर- निराळ्या स्थितींत तोल जोंपर्यंत सांभाळतां येणार नाहीं तोंपर्यंत नृत्तांत स्वाभाविकपणा दिसणार नाहीं. मनुष्याच्या शरीरांत असा एक मध्यबिंदु असतो कीं त्यावर मनुष्याच्या शरीराचा तोल साभाळला जातो व शरीराच्या भिन्नभिन्न चलनवलनांत हा तोल जसजसा बदलत जातो तसतसा तो सांवरण्यासाठीं मनु· ष्याचे शरीरांतील अवयवांचे स्थितींत बदल होत जातो. उदाहरणार्थ, चढणीवर चढूं लागलें म्हणजे आपोआपच आपण थोडें पुढें वांकतों व उतरणीवर उतरत असतां आपलें शरीर साहजिकच मागचे बाजूस जात असतें. याप्रमाणें गुरुत्व- मध्य सदोदित चालतांनाहि सांभाळावा लागतो. अगदीं साध्या क्रियेंतहि हा मध्य सांभाळावा लागतो, ही गोष्ट सकृद्दर्शनीं पुष्कळांस पटणार नाहीं. पण ही गोष्ट पटण्यासाठीं आपण एक साधें उदाहरण घेऊं. आपल्या दोन्ही टांचा भिंतीला टेंकून व भिंतीला पाठ लावून ताठ उभें राहिलें आणि आपल्या समोरील एखादी वस्तु उचल- ण्याचा प्रयत्न केला तर तो आपणांस साधणार नाहीं. पण आपण जर एक पाय भिंतपासून दूर करून पुढें ठेवला तर ती वस्तु आपल्यास सहज उचलतां येईल. पहिल्या स्थितींत तसें करतां न येण्याचें कारण हेंच कीं, पुढें शरीर वांकवलें असतां शरीराचा थोडा भाग मागें वळवावा लागतो व आपण भिंतीशीं अगदीं टेंकून राहिल्यामुळें तो तसा वळविण्यास जागा नसते; म्हणजे गुरुत्व–मध्य साधण्यासाठीं दोन्हीं बाजूंस समतोलपणा राखतां येत नाहीं. नृत्तांत गुरुत्वमध्य साधणें–तोल सांभाळणें–फार महत्त्वाचें आहे. हा तोल सांभाळून पुढील कटिकर्में सहज करतां येतील.

(१६) ,, ,, ९–२२९ (१७) ,, ,, ९–२२३
(१८) ,, ,, ९–२२३ (पा.भे......जानु...॥ २२३).
(१९) भा. ना. ९–२२४ (२०) भा. ना. ९–२२२ ते २२६.

६. अशी कल्पना करूं कीं, मनुष्य समपादावर उभा आहे. आतां जर एक पाय उचलायचा असेल तर स्वाभाविकपणें त्यास आपलें ओझें अथवा भार जो पाय जमिनीवर टेंकला असेल त्यावर टाकावा लागतो. घोंट्याच्या वरचा कमरे-पर्यंतचा सर्व भाग किंचित् वांकाविला कीं, त्या भागावर भार पडून दुसरा पाय उचलण्यास व उचलला असतांहि तोल सांभाळण्यास सुलभ पडतें. पण ह्याप्रमाणें कटी-खालील भाग जर किंचित् वांकविला नसता तर ही क्रिया सहज करतां आली नसती. याप्रमाणें चालतांना या पायावरचा भार त्या पायावर व त्या पायावरचा भार ह्या पायावर झाला असतां कंबर एकदां या बाजूस व एकदां त्या बाजूस अशी वांकली जाते. ही क्रिया भराभर एकदां या पायावर व एकदां त्या पायावर भार टाकून झाली म्हणजे ह्या कमरेच्या क्रियेस भरतानें **कम्पिता**[२१] असें नांव दिलें आहे. तोल एका पायावरच सांभाळून दुसरा पाय उचलून कमरेपासून ताठ ठेऊन पुढून पाठी-मागें व पाठीमागून पुढें असा झोंक्यासारखा हालविला तर पूर्वी कमरेंत आलेला वांक नाहींसा होऊन कमर एकदां पुढें व एकदां मागें अशी हलूं लागते. कमरेच्या ह्या हल-ण्यास **छिन्ना**[२२] असें म्हणतात. कोणत्याहि वस्तूस वर्तुलात्मक गति द्यावयाची असल्यास त्या वस्तूचा आधार जितका लहान करावा तितकी ती गति देणें सुलभ जातें, म्हणून एका पायावर तोल संभाळून व तोहि पाय नुसता चवडा टेंकून ठेविला म्हणजे शरीराचा सर्व भार फक्त त्या चवड्यावरच पडतो व ह्यामुळें शरीराचा आधार कमी होऊन शरीर हालविणें सोपें जातें. असा तोल सांभाळून डोकें व खांदे फिरविले कीं, कमरेपासूनचा सारा भाग आपोआपच फिरूं लागतो व एक चतुर्थांश, अर्धी किंवा पूर्ण ज्याप्रमाणें आपण गिरकी घेऊं तितकी गिरकी कमरेस बसते. पण ही पुरी गिरकी न घेतां आपण ज्या दिशेस तोंड केलेलें असतें त्याच्या उलट दिशेस तोंड येईपर्यंतच म्हणजे अर्धी गिरकी घेतली तर कमरेसहि अर्धी गिरकी मिळून कमरेचा मागील भाग पुढें व पुढील मागें जाईल. या अर्धवर्तुलाकार होणाऱ्या कटिकर्मालाच **विवृत्ता कटि**[२३] असें नांव दिलें आहे. ह्या तीनहि क्रिया करण्यास एका पायावर उभें रहाणें आवश्यक आहे असें नाहीं; पण आरंभीं आरंभीं असें केल्यानें हीं कर्में करण्यास सुलभ जाईल एवढें खरें. बाकीचीं दोन कटिकर्में अत्यंत साधीं आहेत. दोन्ही पायांच्या चवड्यावर उभें राहिलें असतां कटि **उद्वाहिता**[२४] म्हणजे वर उचलली जाते. व दोन्ही पाय अंचित केल्यास कटी खालीं जाते म्हणजे **रेचिता**[२५] होते.

---

(२१) भा. ना. ९–२१८. (२२) भा. ना. ९–२१६.

(२३) भा. ना. ९–२१७. (पा. भे.........विघृत्ता.........)

(२४) भा. ना. ९–२१८. (२५) भा. ना. ९–२१७.

७. आतांपर्यंत कमरेच्या खालच्या भागाचा विचार झाला. आतां त्याच्या वरच्या भागाचा विचार करूं. नृत्त म्हणजे एक प्रकारचा व्यायाम आहे व व्यायामांत श्वासोच्छ्वासाचें महत्त्व किती आहे, हें सांगणें नकोच. श्वासोच्छ्वास करीत असतां त्याचा दृश्य परिणाम शरीराचे कोणत्याहि भागावर न होतां उदरावर होत असतो. श्वासोच्छ्वासास अनुसरून उदरकर्मांचे क्षाम, खल्ल व पूर्ण असे तीन भाग केले आहेत[२६]. नेहमींचा श्वासोच्छ्वास चालत असतां उदराची जी स्वाभाविक स्थिति असते ती **क्षाम** स्थिति होय. चवड्यावर उभें राहून शरीराचा भाग उचलून धरावयाचा असला म्हणजे श्वास एक प्रकारानें रोधून धरावा लागतो व एकादी जड वस्तू उचलतांना पोटाचा भाग जसा आंत जातो तसें होतें. हा भाग असा आंत गेला म्हणजे त्यास **खल्ल** असें म्हणतात. याच्याच उलट पाय अंचित करून म्हणजे चवडे उचलून नुसत्या टांचांवर उभें रहावयाचें असल्यास आपल्या श्वासोच्छ्वासासही खालीं दाबावें लागतें व असें झालें कीं, घेतलेला वायू आंत कोंडला गेल्यामुळें पोट पुढें येतें; या भरलेल्या पोटास **पूर्ण** असें म्हणतात. नाट्यशास्त्रांत कांहीं लोकांच्या मतानें[२७] सम नांवाचा एक चवथा उदरकर्माचा भेद दिला आहे. पण त्याचें लक्षण सांगितलें नाहीं. समचा स्वाभाविक असा अर्थ घेतला तर सम उदरांत व क्षाम उदरांत एवढाच फरक करतां येईल कीं, क्षाम उदरांत अत्यन्त सूक्ष्म कां होईना, पण श्वासोच्छ्वासामुळें थोडें चलनवलन चालूं असतें. पण श्वासोच्छ्वास बंद ठेवल्यास तें सूक्ष्म चलनवलनहि बंद ठेवतां येईल. ह्याप्रमाणें हें चलनवलन अजीबात बंद असतां त्यास **सम** असें म्हणतां येईल.

८. कमरेच्या खालच्या भागाचें व उदराचें याप्रमाणें चलनवलन चालू असतां वरील भागाच्या चलनवलनास नियमित करणें अत्यन्त आवश्यक आहे. पायाची क्रिया चालूं असतां वरच्या भागाची क्रिया जर अनुरूप अशी नसेल तर त्यांत शोभा दिसणार नाहीं. म्हणून भरतानें पार्श्वभागाचें व उरोभागाचेंहि कर्म सांगितलें आहे. कटिकर्मांत सांगितल्याप्रमाणें आपल्या कोणत्याहि एका पायावर शरीराचा तोल सांभाळावयास गेलें कीं ज्या पायावर आपण आपला भार टाकीत असतों, ती बाजू साहजिक रीतीनेंच किंचित् खालीं जाते व जो पाय वर उचलावयाचा असतो ती बाजू थोडी वर जाते. ह्या पार्श्वभागाच्या खालीं व वर जाण्याच्या क्रियेस अनुक्रमें **नत**[२८] व **उन्नत**[२९] अशीं नांवें दिलीं आहेत. म्हणजे अग्रतलसंचर, कुंचित व सूचीपाद करीत असतां ज्या पायाची ही क्रिया चालली असेल तो भाग उन्नत होईल व दुसरा नत होईल. दोन्ही पायांच्या चवड्यावर उभें राहिलें असतां कमरे-

---

(२६) भा. ना. ९-२१३ ते २१५. (२७) भा. ना. ९-२१५ पुढील श्लोक.
(२८) भा. ना. ९-२०७. (२९) भा. ना. ९-२०८.

पासून खांद्यापर्यंतचा भाग शक्य तितका उंच होत असतो. ह्या क्रियेस **प्रसारितें**[३०] असें म्हणतात. एकाच पायाच्या चवड्यावर उभें राहून कटि विवृत्त केली म्हणजे वरचा सर्व भाग फिरवावा लागतो. या फिरविण्याचे क्रियेस **विवर्तित**[३१] आणि ह्या क्रियेंतून पुन्हा स्वाभाविक स्थितींत येण्याचे क्रियेस **अपसृत**[३२] असें नांव आहे.

९. कटि, उदर व पार्श्वभाग यांचीं अशीं कर्में चाललीं असतां वक्षःस्थलाची काय स्थिति असते तिकडे लक्ष दिलें पाहिजे. शरीराच्या मध्यभागाचें ऊर हें प्रधान अंग आहे. ह्याच्या ठेवणीवर शरीराची शोभा जेवढी अवलंबून असते तितकी दुसऱ्या कोणऱ्याच भागावर नसते. सबब निरनिराळ्या स्थितींत या उरोभागाची ठेवण कसकशी होईल याचाहि विचार करणें प्राप्तच आहे. अगदीं स्वाभाविक स्थितींत म्हणजे शरीराचे सर्व भाग समस्थितींत असतांना उरोभागाची जी स्थिति असते ती **सम**स्थिति[३३] होय. ही ठेवतांना कंबर व हातांचीं कोपरें एका आडव्या सरळरेषेंत असावींत व कान त्याच पातळींत असावेत. पुष्कळांस किंचित् पुढें वांकून म्हणजे कमरेंत पोंक काढून उभें रहाण्याची संवय असते तर दुसऱ्यांस खांदे किंचित् मागें टाकून अथवा छाती वर काढून उभे रहाण्याची संवय असते. हे दोन्ही प्रकार टाळण्यासाठीं सम उरःस्थितीचें वर्णन केलें आहे. या उभें रहाण्यासच सौष्ठव असें नांव दिलें आहे.[३४] नुसतें समपादावर उभें असतां वक्षःस्थल जरी सम असलें तरी चलनवलन चालूं असतां तें तसें रहात नाहीं. शरीराचा तोल किंचित् पुढें गेला कीं, खांदे किंचित् मागें जातात, वक्षःस्थल साहजिकच पुढें येतें व पाठ आंतल्या बाजूस जाते. ह्या स्थितींतील उरास **निर्भुग्न**[३५] उर असें म्हणतात. पण त्याच्याच उलट शरीराचा तोल मागें जातो तेव्हां तो थांबविण्यासाठीं खांदे किंचित् पुढें येतात, पाठ वर येते व ऊर आंत जातो. ह्या उरःकर्मास **आभुग्न**[३६] असें म्हणतात. दोन्ही पाय एकसारखे उद्घट्टित करूं लागले म्हणजे वक्षःस्थलहि एकसारखें वर खालीं होऊं लागतें. या वर खालीं होण्यास **प्रकम्पित**[३७] असें म्हणतात. वक्षःस्थल प्रकम्पित होण्यास पाय उद्घट्टितच करावे लागतात असें नाहीं; पण ती क्रिया बरोबर ध्यानांत येण्यास याची मदत चांगली होते. संवयीनें पुढेंपुढें नुसत्या श्वसोच्छ्वासाचे जोरावरहि ही क्रिया सहज करतां येते. दोन्ही पायांचे चवड्यावर उभें राहिलें असतां सर्व शरीराचा भार उचलून धरावा लागतो व साहजिकच वक्षःस्थलहि उचलून धरावें लागतें. ह्या स्थितीस **उद्वाहित**[३८] असें म्हणतात.

---

(३०) भा. ना. ९-२०९. (३१) भा. ना. ९-२०९.
(३२) भा. ना. ९-२१०. (३३) भा. ना. ९-२०४.
(३४) भा. ना. १०-८६ ते ९०.
(३५) भा. ना. ९-१९८ (पा. भे स्वस्थंच ।)
(३६) भा. ना. ९-१९६. (३७) भा. ना. ९-२०१.
(३८) भा. ना. ९-२०३.

१०. येथपावेतों पायापासून खांद्यापर्यंत शरीराच्या भागाचा विचार झाला. पण शरीराची ही सर्व क्रिया चालली असतांना हात कसे ठेवावयाचे हें फार कठिण काम आहे. शरीराच्या निरनिराळ्या ठेवणींची शोभा हाताच्या ठेवणीवर फार अवलंबून आहे. कोणतीहि क्रिया न करतां शरीराचे दोन्ही बाजूंस हात नुसते लोंबते ठेवणें ही स्वाभाविक स्थिति होय. पण शरीरांत चलनवलन सुरू होऊन गुरुत्वमध्य ढळूं लागला कीं, तोल सांभाळण्याकरतां हात आपली स्वाभाविक स्थिति सोडून धावूं लागतात. या इतस्ततः धांवणाऱ्या हातांस योग्य दिशा लावून नृत्त अधिक उठावदार दिसावयास लावणें हें अत्यन्त कौशल्याचें काम आहे. हस्तक्रियेस योग्य वळण न लावतां ती हवीतशी होऊं दिली तर सारें नृत्त जरी नियमांस अनुसरून असलें तरी बावळटपणाचें दिसेल. हा बावळेपणा टाळण्यासाठीं हस्तकर्मांचा विचार करावा लागतो.

११. मनुष्याच्या हातांची व पायांची स्वाभाविक क्रिया पाहिली असतां ती पशूंच्या पुढील व मागील पायांच्या क्रियेसारखी असते. म्हणजे डाव्या पायांस अनुसरून उजवा हात व उजव्या पायास अनुसरून डावा हात अशी यांची क्रिया चालू असते. मनुष्य चालूं लागला अथवा धावूं लागला तर प्रत्येक पावलाला त्याचा एकेक हात पुढें जात असतो. डाव्या पायाबरोबर उजवा हात पुढें जातो व उजव्या पायाबरोबर डावा हात पुढें येतो. स्वाभाविकपणें ह्या क्रिया चालूं असतांना कोणता हात पुढें न्यावयाचा व कोणता मागें ठेवावयाचा याबद्दल मनुष्यास प्रयत्न करावा लागत नाहीं पण नेहमींच्या सरावांत नसलेल्या कृत्रिम क्रिया मनुष्य करूं लागला कीं गुरुत्वाकर्षणाचे नियमास अनुसरून हात कसे ठेवावेत याची त्यास अडचण पडूं लागते आणि शरीराच्या एकंदर ठेवणींस अत्यंत विसंगत असे त्याचे हात राहूं लागतात. कला या दृष्टीनें हात कसे ठेवावयाचे याचा विचार करण्याचा याच ठिकाणीं प्रसंग येतो. नाट्यशास्त्रांतील, नृत्ताचे अथवा पाश्चात्य नृत्ताचे नियम पाहिले तर ते साधारणतः हाताच्या बाबतींतच फार आढळून येतात.

१२. नृत्ताचार्य कोहलानें हस्तक्रियेचे प्रकार भरतापेक्षां अधिक दिले आहेत.[३९] पण भारतीय नाट्यशास्त्रांतील नृत्त हें नाट्याचें अंगभूत असल्यानें भरतानें नाट्योपयुक्त तेवढेंच हस्तकर्म घेतलें असावें. पायापेक्षां हात जास्त लवचिक असल्यामुळें पायानें जितक्या क्रिया करतां येतात, त्यापेक्षां हस्तानें जास्त करतां येतात, ही गोष्ट उघडच आहे. त्यांतल्या त्यांत मनगटाच्या पुढील भागांतील पांच बोटें, ह्या बोटांपैकीं प्रत्येक बोटाचीं पेरें या योगानें तर हातांच्या क्रियांची संख्या वाटेल तेवढी वाढवितां येते. मराठींतील हात हा शब्द खांद्यापासून अंगुल्यग्रापर्यंतच्या सर्व भागास लागतो. सबब पुढील भागाचा म्हणजे बोटांचा विचार प्रथम बाजूस ठेऊन बाहूंचाच विचार करूं.[४०] या बाहुक्रियेंत सामान्यतः

---

३९. अ. ना. ९–६ टी. (४०) भा. ना. ९–१९२ ते १९३ अभिनव गुप्ताचे आधारें यांचा अर्थ लिहिला आहे.

पुढील धोरण ठेवलेलें दिसतें व तें हें कीं, बाहूंच्या कोणत्याहि क्रियेंत कोंपरांचा तीव्र कोन शक्य तितका दिसूं नये व बाहूंची क्रिया सदोदित वर्तुलात्मक व्हावी. बाहूंचें चलनवलन करण्याचे भरतानें दहा प्रकार सांगितले आहेत. स्वाभाविकपणें हात दोन्ही बाजूंस लोंबत रहातात तसेच ते राहिल्यास त्यांस **अधोमुख** असें म्हणतात. आतां कल्पना करूं कीं, बाहू वर न्यावयाचे आहेत. हें काम दोन प्रकारें करतां येईल. शरीराच्या कोणत्याहि भागाच्या आड ते न येतील अशा तऱ्हेनें व समोरच्या प्रेक्षकांस शरीराच्या–विशेषतः मुखाच्या–आड येतील अशा तऱ्हेनें. पैकीं पहिल्या प्रकाराप्रमाणें बाहू वर नेल्यास त्यांस **उर्ध्वसंस्थ** म्हणतात. अधोमुखांतून उर्ध्वसंस्थाकडे किंवा उर्ध्वसंस्थांतून अधोमुखाकडे बाहू जात असतां मधल्या कोणत्याहि स्थितींतील बाहूंस **तिर्यक्** म्हणतात. या तीनहि क्रिया करणाऱ्याच्या समोर बसलेल्या माणसास त्या करणाऱ्याचे बाहू शरीराच्या आड न येतां झालेल्या दिसतात. आतां हात वक्षःस्थित आहे अशी कल्पना करूं. या स्थितींत कोंपराचा तीव्र कोन होतो. हा कोन कमी करावयाचा म्हणजे हात छातीवरून काढून छातीच्याच–जरा पुढें नेला कीं झालें. या स्थितींत बाहूस **अंचित** म्हणतात. तोच हात आतां आहे तसाच डोक्याचे वरचे बाजूस नेला म्हणजे तो जातांना तोंडा आड येऊन जातो. या तऱ्हेनें हात डोक्यापर्यंत गेला म्हणजे त्यास **अपविद्ध** म्हणतात. तोच अंचित हात छातीसमोरच–तिर्यक् होणार नाहीं असा पसरला म्हणजे त्यास **प्रसारित** म्हणतात. दोन्ही हात अंचित करून डावा हात उजव्या बाजूस व उजवा डाव्या बाजूस असे ठेवले असतां हाताचें स्वस्तिक होतें म्हणून ह्यास **स्वस्तिक** म्हणतात. हाताचें मनगट वाटोळें फिरविलें असतां अर्थात्च सर्व बाहू फिरला जातो म्हणून अशा फिरल्या जाणाऱ्या हातास **उद्वेष्टित** असें म्हणतात. कोणत्याहि स्थितींत बाहू वर्तुलाकार फिरला म्हणजे **मंडलगति** असें म्हणतात व हात पाठीकडे गेला म्हणजे त्यास **पृष्ठानुसारी** म्हणतात.

१३. आतां बोटांसह हाताचा विचार करूं. एकाद्यास वाटेल कीं बोटें तीं काय व तीं कशींहि ठेवलीं म्हणून त्यापासून नृत्तास कम जास्त शोभा ती काय येणार ! पण शरीराच्या भिन्नभिन्न स्थितींचा विचार करीत असतांना त्या स्थितींत बोटें कशीं ठेवलीं असतां कशीं दिसतात याची कल्पना येण्यास फोटोसाठीं बसलेल्या निरनिराळ्या माणसांचीं बोटें कसकशीं दिसतात, एवढेंच पहाणें बस होईल. कोणी फोटो काढतांना आपलीं बोटें लांब पसरून बसला असला तर त्याचीं बोटें कुठलीं तरी काढून चिकटविल्या सारखीं दिसतात, तर याच्याच उलट तो आपलीं बोटें मिटून हाताची मूठ छातीवर घेऊन बसला तर त्याचा तो हात थोट्या सारखा दिसतो. यासाठींच छायाचित्र काढणाऱ्या मनुष्यास ज्याचें चित्र काढावयाचें

असतें त्यानें आपलीं बोटें कशीं ठेवलीं आहेत याची सदोदित काळजी घ्यावी लागते. जी स्थिति चित्राची तीच स्थिति नृत्ताची. नृत्त करणाऱ्या व्यक्तिस आपल्या शरीराच्या निरनिराळ्या अवस्था थोडा वेळच कां होईना पण स्थिर ठेवाव्या लागतात व ह्या स्थितींत बोटें जर वेडीं वाकडीं असलीं तर ती नृत्तस्थिति इतर प्रकारें चांगली असतांहि प्रेक्षकांस चांगली दिसणार नाहीं. म्हणूनच बोटें निरनिराळ्या स्थितींत ठेऊन त्यांचे उत्तम दिसणारे सर्व प्रकार पाहिले पाहिजेत. शिवाय भिन्न भिन्न वस्तूंचा अभिनय दाखविण्यासहि बोटांसारखी हाताच्या दुसऱ्या कोणत्याच भागाची मदत होत नाहीं. यामुळें ह्या हस्तकर्मांचे पुष्कळ भेद झाले असावेत. बोटें कशीं ठेवलीं असतां कोणता अभिनय होतो याचा विचार आंगिक अभिनयांत येतो. म्हणून येथें अंगुलींचे योगानें हाताचे किती प्रकार करतां येतात हेंच फक्त पहावयाचें आहे.

१४. भरतानें हाताचे चोवीस[४१] प्रकार सांगितले आहेत.

(१) हाताचीं सर्व बोटें सरळ पसरून आंगठा आकुंचित केला-किंचित् आंखडला म्हणजे त्या हातास **पताक**[४२] हात असें म्हणतात.

(२) पताक हात वर करून त्यांतील अनामिका-करंगळी जवळचें बोट वांकवलें म्हणजे **त्रिपताक**[४३] हात होतो.

(३) आधीं त्रिपताक हात करून नंतर त्यांतील तर्जनी व मध्यमा मागच्या बाजूस वळवलीं म्हणजे कातरीच्या पात्यांसारखीं नीं दोन बोटें दिसतात. यास **कर्तरीमुख**[४४] असें म्हणतात. यांत अनामिका व आंगठा तळहाताच्या बाजूस वाकलेलीं असतात, करंगळी सरळ ठेवलेली असते व तर्जनी आणि मध्यमा मागचे बाजूस वळलेली असते.

(४) अर्धचंद्र देणें म्हणजे गचांडी देणें हा शब्द प्रयोग रूढच आहे. ही देतांना मनुष्याचा गळा धरतां यावा म्हणून हाताचीं सर्व बोटें एका बाजूस आडवीं पसरावीं लागतात व आंगठा त्यांच्या विरुद्ध बाजूस पसरावा लागतो. हा **अर्धचंद्र**[४५] हात बोटांच्या वरील प्रकारच्या ठेवणीमुळें धनुष्याकार दिसतो.

---

(४१) भा. ना. ९-४ ते १६ (पा. भे. पुढें दिलेलीं नांवें.)

(४२) भा. ना. ९-१७, १८ (४३) भा. ना. ९-२६.

(४४) भा. ना. ९-३७ छापील पुस्तकांत त्रुटित चिन्ह उगीच दिलें आहे.

(४५) भा. ना. ९-४०

(५) आंगठा आकुंचित करून तर्जनी धनुष्याकाराप्रमाणें मधेंच वांकवून ठेवली व बाकीचीं बोटें सरळ पसरून ठेवलीं म्हणजे त्या हातास **अराल**[४६] हात म्हणतात.

(६) अराल हातांतच आणखी अनामिका कुंचित केली म्हणजे अंगठा व त्या जवळील बोट एकमेकांजवळ येईल, मधलें बोट करंगळी हीं पसरलीं जातील व अनामिका आकुंचित केलेली असेल. ह्याप्रमाणें ह्या हाताचा एकंदर आकार पोपटाच्या चोंचीसारखा दिसेल म्हणून या प्रकारच्या हस्तास **शुकतुण्ड**[४७] असें म्हटलें आहे.

(७) ह्या पुढील कांहीं हातांची क्रिया मूठ वळून नंतर त्यांतच थोडा फार फरक करून होतात. ह्या हस्तांतील सर्वांत साधा हात म्हणजे **मुष्टि**[४८] हा होय. यांत सर्व बोटें मिटून तळहातास चिकटवून त्यांवर आंगठा ठेवावयाचा असतो. एकादी वस्तु हातांत लपवावयाची असली म्हणजे आपण मूठ घट्ट वळून ठेवतों, यावरून यास मुष्टि हें नांव पडलें असावें.

(८) वरील प्रमाणें मूठ वळून आंगठा बोटांवर ठेवण्या ऐवजीं वर उचलून धरला म्हणजे तो एकाद्या शिखराप्रमाणें उभा राहिलेला दिसतो. ह्या वरूनच याला **शिखर**[४९] असें नांव दिलें आहे.

(९) शिखर हातांतील तर्जनी तळहाताला न टेंकतां वांकडी करून उभ्या असलेल्या आंगठ्या सभोंवतीं विळखा घालून ठेवली म्हणजे वरील आंगठा देंठा-प्रमाणें व खालील वाटोळा बोटांचा आकार कवठाप्रमाणें दिसतो, असें समजून या प्रकारच्या हातास **कपित्थ**[५०] हें नांव दिलें असावें.

(१०) कपित्थ हातांतील करंगळी व अनामिका तळहाताला न लावतां वर उचलून वक्र केल्या म्हणजे त्या हाताला **खटकामुख**[५१] हस्त असें म्हणतात. ह्या हातांतील बोटें खालील प्रमाणें दिसतील.

(१) आंगठा उभा व त्या भोंवतीं तर्जनी फिरविलेली.

(२) मधलें बोट तळहाताला लावलेलें.

(३) करंगळी व अनामिका वक्र केलेल्या.

---

(४६) भा. ना. ९-४३. (४७) भा. ना. ९-५०.

(४८) भा. ना. ९-५२. (४९) भा. ना. ९-५४.

(५०) भा. ना. ९-५६. (५१) भा. ना. ९-५८.

(११) वर वर्णन केलेलीं सर्व बोटें तशींच ठेऊन फक्त तर्जनी आंगठ्या-भोंवतीं न फिरवतां समोर करून ठेवली म्हणजे-सूचीप्रमाणें पुढें आलेली दिसते म्हणून या हाताला **सूचीमुख**[५२] असें म्हटलें आहे.

(१२) वरील हस्तांच्या प्रकारांत ज्याप्रमाणें एकप्रकारची संगति दिसून येते तशीच मुकुल, ऊर्णनाभ, उपपद्मक, व पद्मकोष ह्या चार हातांत दिसून येते. पैकीं हात उताणा करून त्याची आंगठ्यासह सर्व बोटें एकमेकांपासून दूर पण थोडींशीं वांकवून ठेवलीं म्हणजे त्यास **पद्मकोष**[५३] म्हणतात. हा हात पूर्ण विकसित कमलाच्या कोषाप्रमाणें दिसतो म्हणून त्यास हें नांव दिलें असावें.

(१३) पद्मकोषांतील बोटें आणखी वाकविलीं व दूर केलीं व हीच क्रिया सारखी केली म्हणजे तीं अर्ध विकसित कमलाच्या हलत्या पाकळ्यां-प्रमाणें दिसतील म्हणून त्याला **उपपद्मक**[५४] असें म्हटलें आहे. ह्याचें दुसरें नांव **अलपल्लव** आहे.

(१४) उपपद्मक हाताचीं बोटें कुंचित केलीं-पहिल्या पेरांत जरा मोडल्या प्रमाणें करून ठेवलीं म्हणजे कोळ्याप्रमाणें त्यास साधारण आकार येतो आणि म्हणूनच त्या हातास **उर्णनाभ**[५५] असें म्हणतात.

(१५) सर्व बोटें एकमेकांस टोंकांशीं जुळविलीं व उभीं ठेवलीं म्हणजे जो कळीसारखा हात होतो त्यास **मुकुल** असें म्हणतात. ह्या चारहि प्रकारांत तळहात वर करून ठेवावयाचा असतो.

(१६) हाताचीं सर्व बोटें एकमेकांस जोडून व जराशीं वाकवून हात उभा ठेवला असतां-व्यावहारिक भाषेंत सांगावयाचें म्हणजे हाताचा पसा करून हात उभा करून ठेवला असतां-तो सापाच्या फणेसारखा दिसतो, म्हणूनच ह्या हातास **सर्पशीर्ष**[५७] असें म्हणतात.

(१७) वरील हाताचींच आंगठा व करंगळी बाजूस करून सरळ उंच पसरा-वींत आणि मधलीं तीन बोटें पहिल्याहून थोडीं जास्त वाकवावींत-अधोमुख करा-वींत-म्हणजे अंगठा व करंगळी दोन्ही बाजूस हरिणाच्या दोन शिंगांसारखीं उभीं राहिलेलीं दिसतात व मधलीं तीन बोटें डोक्यासारखीं वाटतात म्हणून ह्याला **मृगशीर्षक**[५८] असें नांव दिलें आहे.

(१८) मृगशीर्षांतीलच आंगठा तेवढा बाजूस ठेवण्याऐवजीं आडव्या केलेल्या तिन्ही बोटांखालीं ठेवला म्हणजे जो हात होतो त्यास **चतुरक**[५९] म्हणतात.

---

(५२) भा. ना. ९-६२. (५३) भा. ना. ९-७६.
(५४) भा. ना ९-८७. (५५) भा. ना. ९-१०६.
(५७) भा. ना. ९-८० पा. भे. (५८) भा. ना. ९-८२
......सर्पशिराः करः।
(५९) ,, ,, ९-८९

(१९) मृगशीर्षाप्रमाणेंच अथवा चतुरकाप्रमाणेंच आंगठ्याशिवाय सर्व बोटें ठेऊन आंगठा सरळ उभा न करतां अथवा आडव्या असलेल्या बोटांखालीं न ठेवतां तो जर वांकडा करून कोणत्याहि बोटास न चिकटवितां दूर ठेवला तर जो हात होतो त्यास **हंसपक्ष** असें म्हणतात.

(२०) **हंसमुखांत**[६१] आंगठा तर्जनी व मध्यमा ह्या तीनहि बोटांचीं अग्रें एकत्र जुळवून ठेवलेलीं व कनिष्ठिका आणि अनामिका उभ्या ठेवलेल्या असतात.

(२१) हाताचें मधलें बोट व अंगठा ह्यांचीं अग्रें एकमेकांजवळ आणून ठेवावीत, तर्जनी वांकडी करून ठेवावी व कनिष्ठिका आणि अनामिका उभ्या करून ठेवाव्यात म्हणजे जो हात होतो त्यास **भ्रमर**[६२] असें म्हणतात.

(२२) हंसमुखाप्रमाणें अंगठा, तर्जनी व मध्यमा हीं वांकवून यांचीं अग्रें एकत्र आणावींत व करंगळी तशीच उभी राहूं देऊन अनामिका मात्र जरा वांकडी करून ठेवावी म्हणजे **लांगूल**[६३] नामक हात तयार होतो.

(२३) अराल हाताप्रमाणेंच हात करून आंगठा व आंगठ्याजवळील बोट यांचीं अग्रें जास्त जवळ आणून बाकीचीं बोटें उभीं परतून तळहात खोलगट केला म्हणजे **संदंश**[६४] हात तयार होतो.

(२४) शेवटच्या **ताम्रचूड**[६५] नामक हस्तांत अंगठा आणि मधलें बोट यांचीं अग्रें जवळ जवळ आणलेलीं असतात; तर्जनी वांकवून ठेवली असते व बाकीचीं बोटें खोलगट केलेल्या तळहातास लावलेलीं असतात. कांहींच्या मतें मधलीं तीन बोटें एकत्र जुळवून त्यांच्यावर आंगठा ठेऊन कनिष्ठिका पसरली म्हणजे ताम्रचूड हात तयार होतो.

१५. याप्रमाणें एकेका हातानें होणारे हे चोवीस प्रकार आहेत. पण एका हातानें ही क्रिया चालूं असतां दुसऱ्या हातानें काय करावयाचें, ही गोष्ट विचारांत घेण्यासारखी आहे. एका हातानें या निरनिराळ्या क्रिया चालूं असतां दुसरा हात तसाच लोंबकळत ठेवला तर नाटकांतील दोन पात्रें बोलतांना एकाचें लांबच लांब आत्मगत भाषण चालूं झालें म्हणजे दुसऱ्याची जी चमत्कारिक स्थिति होते, तीच या दुसऱ्या हाताची होईल. म्हणून भरतानें एका हाताची[६६] क्रिया चालूं असतां दुसरा हात वक्षःस्थलावर ठेवण्यास सांगितलें आहे.

---

(६०) ,, ,, ९-१०२. (६१) भा. ना. ९-१००.
(६२) भा. ना. ९-९७. (६३) ,, ,, ९-८४.
(६४) भा. ना. ९-१०६. (पा. भे. लांगूले ......८४)
(६५) ,, ,, ९-११८,११९ पुढील क्षेपक.(६६) ,, ,, ४-५६

१६. हाताची व पायाची दोन्ही क्रिया जर चालू असतील व एका हातानें विशिष्ट प्रकारचा अभिनय करावयाचा असेल, तर हाताच्या क्रियेनें पादक्रियेचें सामान्यपणें अनुकरण करावें असें त्यानें सांगितलें आहे. पण अशा तऱ्हेनें दुसरा हात किती वेळ गुंतवून ठेवतां येणार म्हणून मधून मधून दोन्ही हातांचा संयोग करणेंहि इष्ट असतें. दोन्ही हातांनीं मिळून करावयाच्या या क्रियेस संयुत-हस्तक्रिया असें भरतानें म्हटलें आहे. हे संयुत हस्त तेरा प्रकारचे आहेत ते पुढील प्रमाणें:-

(१) दोन्ही हात पताक करून एकमेकांची करंगळीकडील बाजू एकमेकांस जुळवून ठेवली म्हणजे ओंजळीप्रमाणें जो हात होतो त्यासच **अंजलि**[६७] असें म्हणतात.

(२) दोन्ही हात एकमेकांजवळ आणून तळहाताकडील बाजूंनीं एकमेकास चिकटवून एकावर दुसरा झांकण बसेल या तऱ्हेनें-ठेवले तर त्यास **कपोतक**[६८] म्हणतात.

(३) दोन्ही हाताचीं बोटें एकमेकांच्या बेचकांत घालून अडकवून ठेवलीं म्हणजे त्यास **कर्कटक**[६९] असें म्हणतात.

(४) डाव्या मनगटावर उजवें मनगट ठेऊन उताण्या हातांनीं अराल हात केले म्हणजे त्यांस **स्वस्तिक**[७०] हस्त असें म्हणतात. ही हस्तक्रिया विशेषें-करून स्त्रियांनींच करावी, असें सांगितलें आहे.

(५) खटकामुख हात खटकामुख हातावर ठेवला म्हणजे त्यास **खटका वर्धमानक**[७१] हात म्हणतात.

(६) अराल हात उताणे करून बाहू वांकवून उजवा अराल हात डावी-कडे व डावा उजवीकडे ठेवला म्हणजे **उत्संग**[७२] हात होतो. यांतहि स्वस्तिक हाताप्रमाणें हातांचें स्वस्तिक होतेंच, पण स्वस्तिकहातांत तें मनगटावर होतें व यांत कोंपर व मनगट ह्यांच्या मधल्या भागीं होतें.

(७) डावा हात मुकुल करून त्यानें कपित्थ केलेल्या उजव्या हातास जर वेढलें तर त्यास **निषध**[७३] असें म्हणतात.

(८) खांद्यापासून सर्व हात मोकळे सोडून द्यावेत. बोटें पताक हस्ताप्रमाणें करावींत आणि मग हे दोन्ही हात पुढून पाठीमागें व पाठीमागून पुढें असे झोंक्या-प्रमाणें हलवावेत म्हणजे त्या हातांस **दोलाहस्त**[७४] असें म्हणतात.

---

(६७) भा. ना. ९-१२१. (६८) भा. ना. ९-१२३.
(६९) ,, ,, ९-१२६. (७०) ,, ,, ९-१२८.
(७१) ,, ,, ९-१३०. (७२) ,, ,, ९-१३० पुढील क्षेपक
(७३) ,, ,, ९-१३१. (७४) ,, ,, ९-१३३.

(९) उजवा हात सर्पशीर्ष करून त्याच्या तळहातावर डाव्या हाताचीं बोटें चिकटवून ठेवावींत म्हणजे त्या हातास **पुष्पपुट**[७५] असें म्हणतात.

(१०) पताका हातांतील कुंचित आंगठा ऊर्ध्व करून उजवा हात डाव्या हाताच्या पाठीवर ठेवावा व हात अधोमुख करावेत म्हणजे **मकर** नांवाचा[७६] हात होतो.

(११) खांद्याइतकीं दोनहि हातांचीं कोपरें उंच करून डोक्याच्या दोन्ही बाजूंस दोन्ही हात सर्पशीर्ष करून ठेवले म्हणजे ते हत्तिच्या पुढें आलेल्या दोन दांतां-प्रमाणें दिसतात म्हणून ह्या हातांस **गजदन्त**[७७] असें नांव दिलें आहे.

(१२) शुकतुण्ड हात वक्षःस्थळासमोर अंचित करून ते हळूहळू अधोमुख केले म्हणजे त्यांस **अवहित्थ**[७८] असें म्हणतात.

(१३) शेवटील आणि तेरावा हात म्हणजे **वर्धमान**[७९] होय. यांत हंसपक्ष हात पाठीला पाठ लावून ठेवलेले असतात.

१७. वर सांगितलेले चोवीस असंयुत हात व तेरा संयुतहात एवढ्यानेंच हातांच्या क्रिया— हातांचे सर्व प्रकार – संपले असें नाहीं. पण ह्या हातांचा विशेष हाच आहे कीं, ह्यांचा जसा नृत्तांत तसा नृत्यांतहि उपयोग होतो. जगांतील वस्तु ज्याप्रमाणें असंख्य, त्याप्रमाणें त्यांचा अभिनय करून दाखविण्यास हस्तांचे प्रकार हि असंख्य होऊं शकतील; पण यांपैकीं कांहींच भरतानें दिले आहेत. हे हस्त-प्रचार कांहींच्यामतें हात जसा खालीं, वर व बाजूस असेल त्यास अनुसरून तीन प्रकारचे होतात[८०], पण भट्टलोल्लट तळहाताची व्यस्त्र व वर्तुलाकार स्थितीहि लक्षांत घेऊन यांचे पांच प्रकार करितो. ह्या हस्त प्रचारांचा उपयोग नाटकांत अल्प प्रमाणांत करावयाचा असतो, भाणासारख्या मध्यम प्रकारच्या रूपकांत मध्यम रीतीनें व रासक प्रभृति नृत्त-प्रधान काव्यांत यांनींच पूर्णपणें अभिनय करावयाचा असतो[८१]. पण भावनारहित निरभिनय नृत्त करावयाचें असतें तेव्हां या सदतीस प्रकारांनींच भागत नाहीं, तर यांहून निराळे असे कांहीं जास्त हस्तप्रचार करावे लागतात. या हस्तांस नृत्तहस्त असें म्हणतात. या नृत्तहस्तांचा उपयोग अभिनयासाठीं मुळींच करावयाचा नसतो तर फक्त नृत्तांतील हस्तक्रिया जास्ती खुलून कशा दिसतील एवढेंच ह्या हातांचे योगानें बघावयाचें असतें.

---

(७५) भा. ना. ९–१३५ (७६) भा. ना. ९–१३७
(७७) ,, ,, ९–१३९. (७८) भा. ना. ९–१४१
(७९) भा. ना. ९–१४३. (८०) ,, ,, ९–१६१
(८१) अ. ना ९–१६१ पुढील टीका
(८२) भा. ना. ९–१५५ टी (पा. भे. ज्येष्ठे स्वल्पप्रचाराःस्युः ......) अ. ना.

१८. ह्या नृत्तहस्तांत बोटांच्या चार क्रियांचा बोटें हलविण्याच्या चार पद्धतींचा– उपयोग विशेष रीतीनें करावा लागतो. ते चार प्रकार म्हणजे आवेष्टित, उद्वेष्टित, व्यावर्तित आणि परावर्तित हे होत.

(१) एका हातानें दुसऱ्या हाताच्या तर्जनीपासून आरंभ करून त्या हाताच्या आंतल्या बाजूनें – तळहाताच्या बाजूनें – बाहेरील बाजूस वेढा घालणें यास **आवेष्टित**[८३] म्हणतात.

(२) आवेष्टितांतील वेढा तसाच पण बाहेरील बाजूनें आरंभ करून आंतील बाजूस आणून – तर्जनीच्या तळहाताकडील बाजूपर्यंत हात आणून सोडला म्हणजे त्यास **उद्वेष्टित**[८४] म्हणतात.

(३) आवेष्टितांतील वेढ्याप्रमाणेंच आंतून बाहेर परंतु तर्जनीपासून आरंभ न करतां वेढ्यास कनिष्ठिकेपासून वर आरंभ केला म्हणजे त्यास **व्यावर्तित**[८५] म्हणतात; आणि

(४) कनिष्ठिकेपासून आरंभिलेला हा वेढा बाहेरच्या बाजूनें आंत असा केला म्हणजे त्यास **परिवर्तित**[८६] म्हणतात.

१९. भरतानें जे सत्तावीस नृत्तहस्त सांगितले आहेत त्यांत वरील अंगुलि-क्रियांचा वेळोवेळीं उपयोग करावा लागत असल्यानें, नृत्तहस्तांचें पुढील वर्णन वाचतांना ह्या लक्षांत ठेवणें अत्यावश्यक आहे. हे सत्तावीस नृत्तहस्त पुढील प्रमाणें:–

(१) दोन्ही कोपरें व खांदे एका सरळरेषेंत ठेऊन खटकामुख हात करावेत व नंतर ह्या खटकामुख हाताचे तळहात प्रेक्षकांकडे येतील अशा तऱ्हेनें ते छातीपासून आठ आंगळें अंतरावर ठेवावेत. हेच नृत्तांतील **चतुरस्त्र**[८७] हात होत.

(२) हंसपक्ष हात करून कनिष्ठिकेपासून आंतल्या बाजूनें आरंभ करून एकमेकांस वेढा दिला––व्यावर्तित केले––म्हणजे **उद्वृत्त** किंवा **तालवृन्त**[८८] हात होतात.

(३) चतुरक हाताचा बोटांखालीं असलेला अंगठा दूर करीत करीत हंसपक्ष हात करावा व असे हे दोन्ही हात तिर्यक् स्थितींत म्हणजे शरीराच्या आड न येतां तळहात परस्परांसमोर येतील असे ठेवावेत. या हातांस **तलमुख**[८९] हात असें म्हणतात.

---

(८३) भा. ना. ९–१८७. (८४) भा. ना. ९–१८८.
(८५) ,, ,, ९–१८९. (८६) ,, ,, ९–१९०.
(८७) भा. ना. ९–१९३. (८८) भा. ना. ९–१९४.
(८९) ,, ,, ९–१९५.

(४) तळमुख हात मनगटावर स्वस्तिकाकार करून ठेवले म्हणजे त्यांस **स्वस्तिक**[९०] म्हणतात.

(५) वरील स्वस्तिकाकार हात मनगटावरून काढून दूर खालीं सोडले म्हणजे त्या हातांस **विप्रकीर्ण**[९१] हात म्हणतात.

(६) दोन्ही हात अलपल्लव म्हणजेच उपपद्मक करून मग पद्मकोष करावेत आणि मग अराल करून खटकामुख करावेत म्हणजे **अरालखटकामुख**[९२] हात होतात. कांहींच्या मतें अरालहात एकमेकांच्या मनगटावर ठेऊन तसेच खालीं सोडले म्हणजे अरालखटकामुख हात होतात; पण 'तथैव मणिबन्धान्ते ह्यराल विच्युतावुभौ' ह्या श्लोकखंडांतील 'अरालाद्विच्युतौ' अरालविच्युतौ असा समास सोडवल्यास अराल हात मनगटांवरून काढल्यानंतर नुसतेच सोडून दिले असतां-अराल क्रिया सोडली असतां-अरालखटकामुख हात होतील असें म्हणावें लागेल.

(७) उजव्या हातानें डाव्यां खांद्यापासून डाव्याहाताच्या कोंपरापर्यंत व डाव्या हातानें उजव्या हाताच्या खांद्यापासून उजव्या हाताच्या कोंपरापर्यंत हात फिरवून आपल्यासमोर तळहाताच्या पाठी जुळवून धरले म्हणजे त्यांस **आविद्ध**[९३]-**वक्रक** हात असें म्हणतात.

(८) सर्पशीर्ष हात करून त्यांचीं मधलीं बोटें व आंगठा ही वांकडीं करून तिर्यक् पसरल्यास अथवा कांहींच्या मताप्रमाणें सर्पशीर्ष हात स्वस्तिकाकार करून त्यांतील अंगठे व मधलीं बोटें पसरलीं कीं **सूचीमुख**[९४] हात होतो.

(९) हंसपक्ष हात वर करून फिरवावेत व नंतर आपल्या समोर पसरून उताणे करावेत म्हणजे त्यांस **रेचित**[९५] म्हणतात.

(१०) डावा हात चतुर व उजवा हात रेचित केला असतां **अर्धरेचित**[९६] हात होतात.

(११) कोंपरें व खांदे जरा वांकडे करून दोन्ही हात त्रिपताक करावेत व ते असे ठेवावेत कीं त्यांचे तळहात तिरकस दिसतील. अशा तऱ्हेच्या हस्तांस **उत्तानवञ्चित**[९७] असें म्हणतात.

---

(९०) भा.ना. ९-१६६. (९१) भा.ना. ९-१६६.
(९२) ,, ,, ९-१६७ व पुढील क्षेपक्ष. (९३) ,, ,, ९-१६८.
(९४) ,, ,, ९-१६९. (९५) ,, ,, ९-१७०.
(९६) भा. ना. ९-१७१. (९७) भा. ना. ९-१७२.

(१२) पताक हात मनगटांत सैल करून हालविले म्हणजे त्यांस **पल्लवहस्त**[९८] म्हणतात.

(१३) **नितम्ब**[९९] हात करावयाचे असल्यास पताक हात स्वस्तिकाकार करून डावा उजव्या खांद्यावर व उजवा डाव्या खांद्यावर असा ठेवावा; दोन्ही हातांचीं बोटें अगदीं खांद्याबाहेर आलेलीं दिसतील. भरतानें त्या हातांच्या लक्षणांत हात स्वस्तिकाकार करावेत असें सांगितलें नाहीं, पण हात खांद्याबाहेर यावेत असें सांगितलें आहे. याप्रमाणें हात खांद्याबाहेर यावयास पाहिजे असल्यास स्वस्तिक हात करावे लागतात म्हणून वरील लक्षणांत हात स्वस्तिक करावेत असें सांगितलें आहे.

(१४) पताक हात डोक्याच्या पाठीमागच्या बाजूस उभे करून ठेवले म्हणजे ते केंस बांधण्याच्या अगवळाच्या टोंकांप्रमाणें केंसांतून बाहेर आल्या सारखे दिसतात, म्हणून यांस **केशबन्ध**[१००] असें म्हटलें आहे.

(१५) पताक हात तिर्यक् करून दोहों बाजूंस ठेवावेत. हे पसरलेल्या लते प्रमाणें दिसतात म्हणून यांस **लता**[१०१] नांव दिलें आहे.

(१६) वर सांगितल्या प्रमाणें उजवा हात लताख्य करून ह्या बाजूकडून त्या बाजूला हत्तीच्या सोंडेप्रमाणें झुलत ठेवावा आणि डावा हात त्रिपताक करून डाव्या कानावर ठेवावा म्हणजे त्यास **करिहस्त**[१०२] म्हणतां येईल. यांत उजवा हात हत्तीच्या सोंडेचा निदर्शक व डावा हात हत्तीच्या कानाचा निदर्शक असावा. अभिनवगुप्त म्हणतो कीं डावा हात खटकाख्य असला तरी चालेल.

(१७) **पक्षवंचितकांत**[१०३] दोन्ही हात त्रिपताक करून नंतर करिहस्ता प्रमाणें करावे लागतात. करिहस्तांत सांगितल्याप्रमाणें दुसरा हात कानावर ठेवणें जर आवश्यक असेल तर हात लांब करून हालविण्याची क्रिया एकदां उजव्या हातानें व एकदां डाव्या हातानें करावी लागेल व हात कानांवर ठेवणें आवश्यक नसेल तर दोन्ही हातांनीं हात हलविण्याची क्रिया एकदम केली तरी चालेल.

(१८) पक्षवंचितक हात करून परत खालीं सोडले म्हणजे त्यांस **पक्षप्रद्योतक**[१०४] हस्त म्हणतात.

---

(९८) भा. ना. ९-१७३.
(९९) ,, ,, ९-१७३. (पा. भे.......नितम्बाविति कीर्तितौ ।)
(१००) ,, ,, ९-१७४. (१०१) भा.ना. ९-१७५.
(१०२) ,, ,, ९-१७६.
(१०३) ,, ,, ९-१७७. (पा. भे. खटकाख्योपरः कर्णे इति अन्ये पठन्ति) अ. ना.
(१०४) ,, ,, ९-१७८.

(१९) त्रिपताक हात एकमेकांत गुंतवून त्यांचे तळहात जमीनीकडे नेले म्हणजे त्यांस **गरुडपक्षक**[१०५] हात म्हणतात.

(२०) हंसपक्ष हात करून बाहू पसरून व्यावर्त परिवर्त करावेत म्हणजे एका हातानें दुसऱ्या हातास एकदां कनिष्टिकेपासून आरंभ करून आंतील बाजूनें वाहेरच्या बाजूस वेढा घालावा, व नंतर कनिष्ठिकेपासूनच पण बाहेरील बाजूनें आरंभ करून आंतल्या बाजूस वेढा घालावा म्हणजे त्या हातांस **दण्डपक्ष**[१०६] हात म्हणतात.

(२१) दोन्ही हात वर करून वाटोळे फिरविले म्हणजे **उर्ध्वमंडल**[१०७] नांवाचे हात होतात.

(२२) वरीलप्रमाणें हात ऊर्ध्वमंडल करून बाजूस आणल्यानें बाजूस मंडल होतें म्हणून यांस **पार्श्वमंडल**[१०८] म्हणतात.

(२३) दोन्ही हात छातीसमोर आणून एका हातानें दुसऱ्या हातास तर्जनीच्या बाजूनें आरंभ करून तळहाताच्या बाहेरच्या बाजूनें आंतल्या बाजूस वेढा घालावा व काढावा म्हणजे त्या हस्तांस **उरोमंडल**[१०९] हस्त म्हणतात.

(२४) उजवा हात अराल व डावा हात पल्लव करून दोन्हीहि हात उराच्या साधारण जवळ आणून मग उजवा हात उजव्या बाजूला व डावा हात डाव्या बाजूला वर्तुलाकार करून सोडला असतां दोनही बाजूस अर्धअर्ध मंडल झालेलें दिसतें म्हणून या हातांस **उरःपार्श्वार्धमंडल**[११०] असें म्हणतात.

(२५) खटकाख्य हात थोडेसे आंखडून व वांकडे करून मनगटांवर ठेवावेत म्हणजे त्यांस **मुष्टिकस्वस्तिक**[१११] म्हणतात.

(२६) पद्मकोष हात करून व्यावर्त म्हणजे एका हातानें दुसऱ्यास आधीं करंगळीपासून आंतून बाहेर वेढा घालावा व परिवर्त म्हणजे करंगळीपासून बाहेरून आंत वेढा घालावा म्हणजे त्या हातांस **नलिनीपद्मकोष**[११२] हात असें म्हणतात.

(२७) **उल्बण**[११३] हातांत हात अलपल्लव म्हणजेच उपपद्मक करून त्यांचे अग्रभाग उद्वेष्टित करावेत म्हणजे तर्जनीपासून बाहेरून आंत वेढा घालावा व मग ते हात एकमेकांत गुंतवून तसेच गुतवलेले हात डोक्यावर न्यावेत.

---

(१०५) भा. ना. ९-१७८. (१०६) भा. ना. ९-१७९.
(१०७) ,, ,, ९-१८०. (१०८) ,, ,, ९-१८०.
(१०९) ,, ,, ९-१८१. (११०) ,, ,, ९-१८२.
(१११) ,, ,, ९-१८३. (११२) ,, ,, ९-१८४.
(११३) ,, ,, ९-१८५.

२० ह्याप्रमाणें ह्यातांपर्यंतच्या निरनिराळ्या क्रिया भरतानें किती दिल्या आहेत व त्या कशा आहेत हें आपण पहात आलों. आतां "सर्वेषु गात्रेषु शिरः प्रधानं" ह्या न्यायानें सर्व गात्रें झाल्यावर मुख्य जें शिर, त्याच्या क्रियांचा विचार करावयास पाहिजे. पण नृत्तांत शिरःकर्मांचा जो विचार करावयाचा तो फक्त डोक्याच्या गतींचा व मानेच्या चलनवलनाचाच होय. डोकें हालविणें हें सर्वथैव मानेवर अवलंबून आहे आणि म्हणून येथें तिच्याच गतीचा विचार केला म्हणजे झालें.

२१ नृत्तांतल्या शरीराच्या निरनिराळ्या अवस्थांत निरनिराळ्या प्रकारची मान न करतां ताठच ठेवली तर शोभणार नाहीं. नृत्त सर्वांगसुंदर होण्यास मानेनेंहि आपली मान वांकविली पाहिजे. मान वांकविण्याचे भरतानें नऊ प्रकार सांगितले आहेत.[११४] समपादांवर उभें राहून सर्व शरीर सौष्ठव स्थितींत ठेवलें असतां मान ज्या स्वाभाविक स्थितींत असते, त्या मानेच्या स्थितीस **समा** असें म्हणतात. मान उजव्या किंवा डाव्या बाजूस मुळींच न वळवितां नुसती पुढें वांकविली तर तिला **नता** म्हणतात. शरीराचा तोल पुढें जाऊं लागला म्हणजे तो संभाळण्यासाठीं स्वाभाविक रीतीनेंच मान मागें जाते. या मागें गेलेल्या मानेस **अंचिता** म्हणतात. पाय अंचित केले असतां म्हणजे चवडे उचलून नुसत्या टांचावर उभें राहिलें असतां सर्व शरीराचा भार खालीं दाबावा लागतो व त्याबरोबरच डोक्यानेंहि मान खालीं दाबली म्हणजे तिला **कुंचिता** म्हणतात. कंबर विवृत्त करूं लागतांच शरीराला एक प्रकारची वर्तुलाकार गति मिळते. ही गति मिळाल्याबरोबर मानेसहि वर्तुलाकार गति मिळते. ह्या वर्तुलाकार गतीच्या आरंभीं असलेल्या स्थितीस **रेचिता** आणि मान सारीच्या सारी एका बाजूस वळली म्हणजे तिला **पार्श्वोन्मुखी** असें म्हणतात. हीच पार्श्वोन्मुखी मान परत आपल्या जागेवर आली म्हणजे तिला **निवृत्ता** असें म्हणतात. पार्श्वभाग उन्नत होऊन दुसरा नत झाला म्हणजे जो खांदा नत झाला असेल त्यावर साहजिकच मान कलते. या प्रमाणें वर, खालीं अथवा उजवीडावीकडे न वळतां मान नुसतीच एका खांद्यावर कलली, म्हणजे तिच्या ह्या स्थितीस **त्र्यस्रा** असें म्हणतात. मान इकडे तिकडे कोणत्याहि बाजूस नकरतां वर दृष्टी करून आकाशगत गोष्टी पाहात असतां जी मान होते तीस **उन्नता** मान म्हणतात.

२२ या प्रमाणें पायापासून डोक्यापर्यंतच्या भिन्नभिन्न अवयवांचा प्रत्येकीं विचार झाला. आतां या भिन्नभिन्न अवयवांच्या संयुक्त कर्मांचा विचार करूं. खरें पाहिलें असतां नृतांत नुसत्याच एका अवयवाचें कर्म केव्हांच केलें जात नाहीं. तें करीत असतां बाकीचे अवयव कोणत्या तरी स्थितींत असावेच लागतात. पण

---

(११४) भा. ना. ८-१५४ ते १५९ (पा. भे. समा नतोन्नता..........)

हात आणि पाय यांच्या कर्मांस अनुसरून बहुधा अगदीं साहजिक रीतीनेंच किंवा कांहीं वेळ अगदीं थोड्या प्रयासानें इतर अवयवांची कर्मे करतां येतात. वर दोन्ही हातांनीं मिळून करावयाचीं हस्तकर्मे सांगितलींच आहेत. आतां दोन्ही पायांनीं मिळून करावयाच्या क्रियांचा विचार केला पाहिजे. वास्तविक पाहिलें असतां पाद-कर्मांबरोबरच हा विचार करावयास पाहिजे होता, परंतु ह्या संयुक्त पादकर्मांत अथवा चारींत इतर अंगकर्मांचाहि थोडा फार समावेश होत असल्यानें प्रथम भिन्नभिन्न अंगकर्मांचा विचार करावा लागला.

२३ [११५]चारी म्हणजे एका पायानें केली जाणारी क्रिया. अशा दोन क्रिया करणें म्हणजे करण. अनेक करणें एकत्र करणें म्हणजे खंड व एकामागून एक तीन किंवा चार खंडें करणें म्हणजे मंडल. या चारी नुसत्या नृत्तांतच उपयोगीं पडतात. असें नव्हे, तर युद्धांतही यांचा उपयोग होतो. नर्तक ज्याप्रमाणें निरनिराळ्या चारींत आपले पाय टाकीत असतो त्याप्रमाणें कुस्ती खेळणाराही आपल्या पायाच्या क्रिया करीत असतो. पुढें दिलेल्या चारींच्या वर्णनावरून असें दिसून येईल कीं, नृत्तशास्त्रांतील व नियुद्धांतील–कुस्तींतील–पुष्कळशा चारी एकच आहेत. यांचे दोन भाग केले आहेत, भौमी व आकाशिकी[११६]. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत कांहीं ठिकाणीं ‘भौम्य’च्या ऐवजीं ‘सौम्य’ व ‘आकाशिकी’च्या ऐवजीं ‘आकौशिकी’ असे शब्द वापरले आहेत. पण अभिनवगुप्ताच्या टीकेवरून हे शब्द चुकीचे असून भौमी आणि आकाशिकी हेच शब्द बरोबर असावेत असें वाटतें. अभिनवगुप्तान ज्या चारी जमिनीवर करण्यास हरकत नाहीं त्या भौमी असा भौमीचा अर्थ दिला आहे[११७]. पण आकाशिकीचा अर्थ मात्र त्यानें दिलेला नाहीं. पण भौमी या शब्दाच्या अर्थास अनुसरून आणि “[११८]व्यायामं कारयेद्धीमान् भित्तावाकाशके तथा” या चरणावरून आकाशकभित्ति म्हणजे काश नांवाच्या गवताची केलेली चटई असा आकाशिकीचा अर्थ केला आहे. ज्या चारींचा अभ्यास करतांना निदान चांगली संवय होईपर्यंत तरी पडावयाची भीति असते, त्या या चारी अशा प्रकारच्या चटईवरच प्रथम शिकवीत असतील आणि म्हणून त्यांस हें नांव पडलें असेल असें वाटतें. आकौशिकी या शब्दाचाहि ‘कुशं गवताची केलेली’ असा अर्थ होऊं शकेल, परंतु वर दिलेल्या पाठावरून पहातां आणि काश या गवताचा चटया करण्याकडे उपयोग होत असे, असा तैत्तिरीय आरण्यकांतला[११९] उल्लेख विचारांत घेतां, आकाशिकी हाच शब्द अभिनवगुप्ताच्या आधारावर इथें बरोबर मानला आहे.

---

(११५) भा. ना. १०–२,३ (११६) भा. ना. १०–९
(११७) अ. ना, १०–९ टी. (११८) ,, ,, १०–९३.
(भूमौ प्रायभवा भौम्यः) (११९) तै. आ. ६–९–१

२४ भौमीचारी पुढें दिल्या प्रमाणें सोळा प्रकारच्या आहेत.

(१) दोन्ही पावलांत अंतर न ठेवतां तीं एकमेकांस चिकटून व एका रेषेंत ठेवलीं असतां त्या पाद–प्रचारास **समपादा**[१२१] चारी असें म्हणतात

(२) **स्थितावर्ता** चारींत एक पाय जमिनीवरून उंच न उचलतां भुई-सरपट मागें घेऊन आंतल्या बाजूनें वाटोळा फिरवून आपल्या जाग्यावर आणून ठेवावयाचा असतो. आणि नंतर दुसऱ्या पायानेंहि हीच क्रिया परत करावयाची असते.

(३) तलसंचर म्हणजे नुसत्या चवड्यावर उभा ठेवलेला पाय शक्य तितका पुढें पसरावा म्हणजे कमरेच्या वरील शरीराचा भाग मागच्या बाजूस खालीं वाकेल आणि छाती वर येईल. याप्रकारच्या पादप्रचारास **शकटास्या**[१२२] असें म्हणतात.

(४) उजव्या पायामागें डावा पाय ठेऊन तो मागच्या बाजूस ओढून घेतला असतां **अधिका**[१२३] चारी होते.

(५) उजवापाय पुढें पसरून परत ओढून पूर्वी असलेल्या जागेच्या मागें टाकावा व डावापाय मागें गेलेल्या त्या उजव्या पायाजवळ आणून ठेवावा. ह्या गतींत मनुष्य मागें मागें जाईल. हिलाच **चाषगति**[१२४] असें म्हणतात. अभिनव गुप्त म्हणतो कीं, कांहींच्या मतानें "वामः सव्योपसर्पीच" असा पाठ आहे. तसापाठ घेतल्यास पाय उभे असलेल्या जागेच्या मागें न ठेवतां किंचित पुढें टाकावा व त्या जवळ डावापाय आणून ठेवावा म्हणजे गति मागें मागें न जातां थोडी थोडी पुढेंच जाईल.

(६) आधीं समपाद ठेऊन चाषगति करावी व चाषगतींत दरवेळीं पाय टेकतांना जमिनीवर पुढचा अग्रभाग, पायाच्या इतर भागापेक्षां नत करून हळूहळू जमिनीवर आपटावा, म्हणजे **विच्यावा**[१२५] चारी होते.

(७) **एलकाक्रीडितांत**[१२६] अग्रतल पायावर नीट उभें राहून व उंच उडी मारून परत तसेंच उभें राहावें व अशीच क्रिया वारंवार करावी.

(८) एका पोटरीवर दुसऱ्या पायाची पोटरी ठेऊन म्हणजे पोटऱ्यांचें स्वस्तिक करून उभें राहावें व मांड्या हलवाव्यात. ह्या पादप्रचारास **बद्धा** चारी[१२७] म्हणतात.

---

(१२०) भा. ना. १०–१३ (१२१) भा. ना. १०–१४
(१२२) ,, ,, १०–१५ (१२३) ,, ,, १०–१६
(१२४) भा. ना. १०–१७ (१२५) भा. ना. १०–१८
(१२६) ,, ,, १०–१९ (१२७) ,, ,, १०–२०
(पा. भे.......उद्धृत्य......।)

(९) अग्रतलसंचर पाय, टाच बाहेरच्या बाजूस येईल अशा तऱ्हेनें ठेवावा व जंघा वांकडी करून वरचेवर फिरवावी म्हणजे मांडीहि फिरेल. याप्रमाणें यांत मांडी फिरते म्हणून यास **ऊरूद्वृत्ता**[१२८] असें म्हणतात.

(१०) उजवा पाय नुसत्या बोटांवर उचलून दुसऱ्या पायाच्या एकदां पुढें व एकदां मागें असा त्या दुसऱ्या पायास अगदीं चिकटून ठेवावा म्हणजे त्या चारीस **अड्डिता**[१२९] असें म्हणतात. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत या चारीस अंगिता असें म्हटलें आहे पण अभिनवगुप्तानें अड्डिता पाठ घेऊन, त्या अड्डिता शब्दाची ' अड्ड अभियोगे ' या धातूपासून व्युत्पत्ति देऊन हाच शब्द जास्त बरोबर असें म्हटलें आहे. म्हणून वर अंङ्गिताच्या ऐवजीं अड्डिता हे नांव दिलें आहे.

(११) पाय पुढें टाकतांना पायाच्या कनिष्ठिकेच्या बाजूनें बाह्य वर्तुळ करून, म्हणजे मागच्या बाजूनें पाय वाटोळा फिरवून पुढें टाकावा व अंगठ्याच्या बाजूस आंतर वर्तुळ करून, म्हणजे बाहेरच्या बाजूनें पाय फिरवून नंतर मागें टाकावा, म्हणजे त्या चारिस **उत्स्यंदिता**[१३०] असें म्हणतात.

(१२) एक हात मुष्टिहस्त करून छातीवर ठेवावा व त्याच बाजूचा पाय अग्रतलसंचर करावा म्हणजे **जनिता**[१३१] चारी होते.

(१३) **स्कंदिता**[१३२] म्हणजे एक पाय दुसऱ्या पायापासून पांच ताल अंतरावर पुढें पसरणें. ज्याप्रमाणें वीत म्हणजे आंगठा व करंगळी यांतील जास्तींत जास्ती अंतर अथवा टीच म्हणजे आंगठा व आंगठ्याच्या जवळील बोट यांतील जास्तींत जास्ती अंतर, त्याप्रमाणें ताल म्हणजे आंगठा व मधलें बोट यांमधील अधिकाहून अधिक अंतर.

(१४) स्कंदितेप्रमाणेंच पण पाय पुढें करण्याऐवजीं पांच ताल मागें ओढून टाकला म्हणजे **अपस्कंदिता**[१३३] चारी होते.

(१५) **समोसरित-वल्लींत** तलसंचर पाय क्रमाक्रमानें आंतल्या बाजूनें वर्तुलाकार फिरवून मागें मागें टाकणें ही क्रिया करावयाची असते.

---

(१२८) भा. ना. १०–२१ (१२९) भा. ना. १०–२२
(१३०) ,, ,, १०–२३ (१३१) ,, ,, १०–२४
(१३२) ,, ,, १०–२५. (१३३) ,, ,, ०–२५.

पा. भे. स्कन्दितां न्यसेत् ....। तथापस्कंदितामपि ॥ २५

(१६) पायाचें स्वस्तिक करून एकेक पाय वाटोळा फिरवून मागें स्वस्तिक होईल असा टाकावा व हीच क्रिया पुन्हां पुन्हां करावी आणि ही क्रिया करीत असतां दोन्ही हातांची मनगटें एकमेकांभोंवतीं फिरवीत हात डोक्यावर न्यावेत म्हणजे ह्या चारीस मत्तल्ली[१३५] चारी म्हणतात. मत्तल्लीचें लक्षण नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत उपलब्ध नाहीं, पण अभिनवगुप्तानें आपल्या नाट्यवेदविवृतींत हें लक्षण पुढीलप्रमाणें दिलें आहे.

पादाभ्यां स्वस्तिकं कृत्वा घूर्णमानापसर्पणैः ।
उद्वेष्टितापविद्धश्चे हस्तै मत्तल्युदाहृता ॥

या लक्षणासच अनुसरून वरील लक्षण दिलें आहे. मत्तल्ली शब्दाची सिद्धी अभिनवगुप्तानें ' मदं तनोति इति मत्तं। तस्य लयो गमनं यस्यां सा मत्तल्ली ' अशी दिली आहे.

२५ आकाशिकी चारीहि सोळाच प्रकारच्या आहेत; त्या खालीलप्रमाणें:--

(१) पाय कुंचित करून एकदम वर उचलून पुढें पसरावा व परत उंच करून खालीं टाकावा म्हणजे त्यास अतिक्रांता[१३६] चारी म्हणतात.

(२) पार्श्वक्रान्ता व अपक्रांता ह्या दोन चारींत घोंटाळा झाला असावा असें वाटतें. नाट्यशास्त्रांत अपक्रांतेचें लक्षण दिलेलें नाहीं. पण अभिनवगुप्तानें तें पुढीलप्रमाणें दिलें आहे:--

ऊरुभ्यां चलनं कृत्वा कुंचितं पादमुद्धरेत् ।
पार्श्वे विनिक्षिपेच्चैनमपक्रांता तु सा स्मृता ॥

म्हणजे दोन्ही मांड्या हलवून कुंचित पाय उचलून बाजूस टाकला कीं अपक्रांता चारी झाली; पण पार्श्वे विनिक्षिपेत् यावरून हें लक्षण पार्श्वक्रांतेचे आणि पुढें वर्णन केल्याप्रमाणें भरतानें दिलेल्या पार्श्वक्रान्तेच्या लक्षणांत पाय उचलून पुढें टाकीत आहों असें दाखवून परत तेथेंच टाकावयाचा असल्यानें तें अपक्रान्तेचे असावेंसें वाटतें म्हणून या चारीस पार्श्वक्रान्ता व खालील चारीस अपक्रान्ता म्हटलें आहे.

(३) कुंचित पाय वर करून गुडघा वक्षस्थलाइतका उंच न्यावा व दुसरा पाय उद्घट्टित करावा. ह्यांत पुढें जात आहेसें दाखवून तिथेंच राहिल्यानें हीस अपक्रान्ता चारी म्हणतात.

---

(१३४) भा. ना. १०-२६. (१३५) अ. ना. १०-२६ टी.
(१३६) ,, ,, १०-२८-२९

(४) वरील चारींतील पाय उद्वृत्ति न करतां नुसताच ठेवला म्हणजे त्यास **ऊर्ध्वजानु**[१३७] म्हणतात.

(५) उजवा पाय पाठीमागें नेऊन अंचित करावा व मग टांच जमिनीस न लावतां पायाच्या अग्रभागानें जमिनीवर लौकर टेंकावा. पैंजणांतील घुंगरू वाजविण्यास ही चारी फार उपयोगाची असल्यामुळें हिला **नूपुर-पादिका**[१३८] असें म्हटलें आहे.

(६) उजवा कुंचित पाय वर करून गुडघ्याहून वर जाईल असा पुढें फेंकावा व मग फक्त आंगठ्याच्याच पुढल्या टोंकाचा आधार घेऊन खालीं टेकावा म्हणजे त्यास **सूची-पाद**[१३९] असें म्हणतात.

(७) एक पाय कुंचित करून वर करावा आणि ह्या बाजूनें त्या बाजूस झोंक्याप्रमाणें हलवावा आणि खालीं टाकतांना टांचेच्या भारावर म्हणजेच अंचित करून टाकावा. पायाच्या ह्या झोंक्याप्रमाणें हालणाऱ्या गतीवरून त्यास **डोला-पाद**[१४०] असें म्हटलें आहे.

(८) कुंचित केलेला उजवा पाय वर उचलून दुसऱ्या पायाच्या डाव्या बाजूस अंचित करून असा टाकावा कीं, पोटऱ्यांचें स्वस्तिक होईल. ह्या चारीला **क्षिप्ता** किंवा **प्राक्षिप्ता**[१४१] असें म्हटलें आहे.

(९) जंघांत स्वस्तिक करून कुंचित पाऊल पुढें पसरावें व खालीं आणतांना चवडा जमिनीवर टेंकावा. हा टेंकतांना दुसऱ्या पायांत अडकविला म्हणजे ह्या पादप्रचारास **आविद्धा**[१४२] चारी म्हणतात.

(१०) पाय अंचित करून दुसऱ्या पायांत अडकवून घेऊन मग मांडीला टांच लागेल अशा तऱ्हेनें दुसऱ्या मांडीला त्यापायानें विळखा घालावा. याच स्थितींत शरीर वर उचलून वरच्यावर गिरकी घ्यावी आणि पाय खालीं टाकावा; म्हणजे दुसरा पाय गिरकी घेतांना फिरेल. यांत याप्रमाणें पाय फिरत असल्यानेंच यास **उद्वृत्ता**[१४३] म्हणत असतील.

(११) पाय पाठीकडे वळवून डोक्याला लावावा व अशा स्थितींत एका-पायावर गिरकी मारावी म्हणजे त्यास **विद्युत्-क्रांता**[१४४] किंवा **विद्युत् भ्रान्ता** असें म्हणतात. नाट्यशास्त्रांत दिलेल्या शरोद्धृष्टं या ऐवजीं 'शिरःश्लिष्टं' असा पाठ अभिनव गुप्तानें दिला आहे.

---

(१३७) भा. ना. १०–३०–३१. (१३८) भा. ना. १०–३१–३२.
(१३९) ,, ,, १०–३२–३३. (१४०) ,, ,, १०–३३–३४.
(१४१) ,, ,, १०–३४–३५. (१४२) ,, ,, १०–३५–३६.
(१४३) ,, ,, १०–३६–३७. (१४४) ,, ,, १०–३७–३८.

(१२) पाय पाठी मागच्या बाजूला वळवून चोहोंकडे आंतल्या आंत फिरवून बाजूस टांचेच्या आधारावर टेंकावा म्हणजे त्यास **अलाता**[१४५] म्हणतात.

(१३) पाय कुंचित करून वर उचलून दुसऱ्या पायाच्या मांडीच्या पाठीमागें ठेवावा. असा ठेवला असतां तो मांडीच्या अगदीं जवळ आल्यानें मांडीशीं त्रिकोण करील. हा त्रिकोण करणारा पाय मांडीशी ठेवल्यावर त्या मांडीकडील बाजूस असें वळावें कीं कोंपर आणि गुडघा हींहि वळल्यासारखीं दिसतील. ही चारी करीत असतांना सर्पास भिऊन पळणाऱ्या मनुष्याप्रमाणें दिसतें म्हणून या चारीस **भुंजगत्रासिता**[१४६] म्हणतात.

(१४) अतिक्रान्तांतील पाय सम करून पोटरी वांकवून खोट मांडीस लावावी (म्हणजे जंघावर जाईल) व उडी मारून पाय टाकावा. ही चारी क्रमाक्रमानें दोन्ही पायांनीं करावयाची असते. ही चारी करीत असतां धावणाऱ्या हरणाचा पाय जसा दुमडलेला दिसतो तसा यांत दुमडलेला दिसत असल्यानें व ह्यांत उडीहि मारावयाची असल्यानें ह्यास **हरिणीप्लुता**[१४७] असें नांव दिलें असावें.

(१५) नूपुर पाय पुढें पसरून क्षिप्त करावा म्हणजेच कुंचित पाय उचलून दुसऱ्या पायाचे बाहेरील बाजूस पोटऱ्यांचें स्वस्तिक होईल असा टांचेच्या भारावर टेंकावा व मग तें स्वस्तिकांतील पाऊल उचलून पसरावें व खालीं टाकतांना अंचित करून दुसऱ्या पायांत अडकवावें. ह्या चारीस **दंडपादा** चारी[१४८] म्हणतात.

(१६) पाय अतिक्रान्त करून मग सम करावा व कमरेखालील भाग वळवून दुसऱ्या पायावर गिरकी मारावी म्हणजे **भ्रमरी**[१४९] नामक चारी होते.

२६ वर सांगितलेले हे बत्तीस प्रकारचे पादप्रचार करीत असातांना नर्तकानें आपले हात कसे ठेवावेत ह्याबद्दलचा भरताचा नियम असा आहे कीं ' यतः पादस्ततो हस्तो यतो हस्तस्ततस्त्रिकं ' म्हणजे पाय जसजसा पुढें मागें फिरेल, तसतसा हात फिरवावा व हाताबरोबरच कमरेच्या खालचा व वरचा भाग फिरवावा. चारीच्या शेवटीं हात नेहमीं कमरेवर ठेवावेत, असेंहि त्यानें सांगितलें आहे.

२७ ह्या चारींच्या संयोगानें मंडलें होतात. भरतानें दिलेल्या मंडलांतील प्रत्येक मंडलांत तीन पासून अठ्ठावीस पर्यंत चारींचा समावेश झाला आहे. हीं मंडलें जशी नृत्त करतांना तशींच किंबहुना त्याहूनहि अधिक ढाल, तलवार, धनुष्य, बाण इत्यादि हातांत घेऊन लढाई करतांना उपयोगी पडतात. पण नाटकांतील लढाई नाटकीच

(१४५) भा. ना. १०-३८-३९. (१४६) भा. ना. १०-३९-४०.
(१४७) ,, ,, १०-४०-४१. (१४८) ,, ,, १०-४१-४२.
(१४९) ,, ,, १०-४२-४३.

आणि तीहि लय–ताल–समन्वित करावयाची असल्यामुळें हे नाटकी लढाईंतील पवित्रे म्हणजे एक प्रकारचें नृत्तच होय. म्हणून यांचें वर्णन इथेंच दिलें आहे. चारी-प्रमाणेंच यांचेहि भौम व आकाशक असे भेद असून त्या प्रत्येकाचे दहा दहा प्रकार सांगितले आहेत ते असेः–

२८ आकाशक मंडलांतील पहिलें मंडल म्हणजे **अतिक्रान्त** मंडल हें होय. ह्यांत एकंदरींत तीन चारी करावयाच्या असतात. त्या म्हणजे जनित, अलात, व पार्श्वक्रान्त. कोणत्या पायानें यापैकीं कोणत्या चारी करावयाच्या असतात त्याबद्दल भरतानें नियम सांगितले आहेत. चारींचें विस्तृत वर्णन वर आल्यामुळें प्रत्येक चारी कशी करावी त्याचें विस्तृत वर्णन न करतां अमुक पायानें अमुक चारी करावी, हें दर्शविणारें कोष्टक दर एक मंडलाचे नांवाखालीं देण्याचें योजिलें आहे व जेव्हां सबंध शरीरांत फरक करावयाचा असेल तेव्हां, किंवा चारीहून भिन्न प्रकारें नुसताच हात किंवा पाय इकडे तिकडे विशिष्ट पद्धतीनें करण्यास सांगितलें असेल तेव्हां, त्याचें मात्र विशेष स्पष्टीकरण केलें आहे. चारींच्या किंवा पायांच्या अथवा शरीराच्या विशिष्ट पद्धति सांगितल्या असतील त्यांच्या पाठीमागें जे क्रमांक घातले आहेत, त्यावरून कोणत्या क्रमानें चारी किंवा क्रिया कराव्यात, हें कळण्यास सुलभ जाईल. वर सांगितलेल्या तीन चारीनें युक्त असलेल्या अतिक्रान्त मंडलाचें मात्र विस्तृत वर्णन, इतर मंडलें कळण्यास सुलभ जावें, म्हणून खालीं दिलें आहे.

(१) अतिक्रान्तें[१५१] मंडलांत पहिल्यानें उजवा पाय जनित करावा म्हणजे मूठ छातीवर ठेऊन उजवा पाय अग्रतल संचर करून उद्वाहित करावा, नंतर डावा पाय अलात करावा म्हणजे मागचे बाजूस घेऊन अंतर्वर्तुळाकार फिरवावा व टांचेवर ठेवावा, आणि मग उजवा पाय पार्श्वक्रान्त म्हणजे मांडी हालवून आणि कुंचित करून बाजूस टाकावा.

(२) **वामविद्धाचें** लक्षण नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत सांपडत नाहीं. परंतु भांडारकर–प्राच्यविद्या–संशोधकमण्डळा जवळ असलेल्या एका नाट्यशास्त्राच्या प्रतींत खालील श्लोक दिले आहेत.

सूची वामं पुरश्चैव त्रिकं तु परिवर्तयेत् ।
तथा दक्षिणमुद्वृत्तमलातं चैव वामकम् ॥
परि (कटि) छिन्नं च कर्तव्य बाह्य (माद्य) भ्रमरकेन हि ॥
अतिक्रान्तं पुनर्वामं दण्डपादं च दक्षिणम् ।
विज्ञेयमेतत् व्यायामेष्वतिक्रान्तं तु मण्डलम् ।

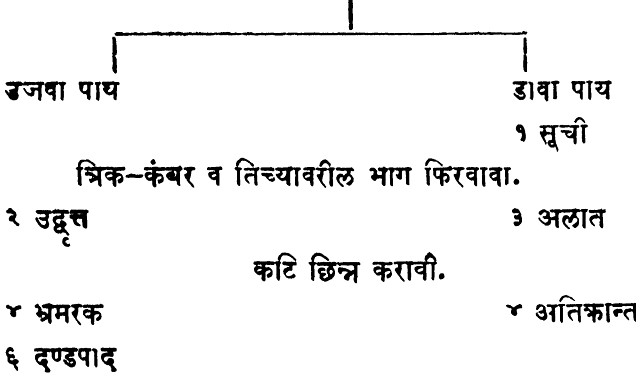
---

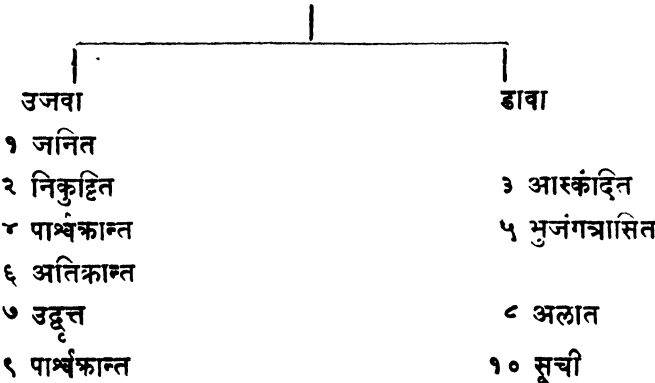
(१५०) भा. ना. ११–३०,३१. (१५१) भा. ना. ११– ५ ,६, १०

परंतु वरील श्लोक दिले आहेत त्याचे पूर्वीचे श्लोकांत

अलातं वामकं चैव पार्श्वक्रान्तं च दक्षिणम् ।
विज्ञेयमेतद्व्यायामेष्वतिक्रान्तं तु मण्डलम् ॥

म्हणून अतिक्रान्त मंडलाचें वर्णन दिलें आहे. यावरून अतिक्रान्तमंडल परत सांगितलें असेल असें म्हणण्याऐवजीं वामविद्ध मंडलाचें लक्षण सांपडत नाहीं, तें हेंच असावें व 'विज्ञेयमेतद्व्यायामे वामविद्धं तु मंडलम्' म्हणण्याऐवजीं चुकून 'अतिक्रान्तं तु मंडलम्' असें म्हटलें असावेंसें वाटतें. हें वामविद्ध मण्डलाचेंच लक्षण असावें, असें म्हणण्यास दुसरा एक आधार आहे व तो म्हणजे आकाशक काय किंवा भौम काय, कोणत्याहि मंडलांतील पहिली चारी उजव्या पायानें करण्यास सांगितली आहे परंतु ह्या मंडलांत मात्र ती चारी डाव्या पायानें करण्यास सांगितली आहे, ह्यावरूनच ह्या मंडलाला वामविद्ध हें नांव पडलें असावें व वर उद्धृत केलेलें याचेंच लक्षण असावें असें वाटतें.





(१५२) भा. ना. ११–७ ते १०.

(४) सूचीविद्ध.[153]

उजवा		डावा
१ सूची	डावा पाय उचलून वर धरावा.	२ अपक्रान्त
३ पार्श्वक्रान्त		४ सूची
	त्रिक फिरवावें.	
५ पार्श्वक्रान्त		६ अतिक्रान्त
७ सूची		८ अपक्रान्त
९ पार्श्वक्रान्त		

(५) दण्डपाद.[154]

उजवा		डावा
१ दण्डक्रम		२ सूची
	त्रिक फिरवावें.	
३ उद्वृत्त		४ अलात
५ पार्श्वक्रान्त		
६ भुजंगत्रासित		७ अतिक्रान्त
८ दण्डपाद		९ सूची
	त्रिक आवृत्त करावें.	

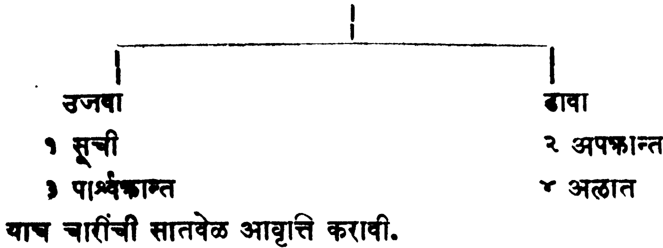
(६) विवृत्त.[155]

उजवा		डावा
१ जनित		
२ निकुट्टित		३ आस्कंदित
४ उद्वृत्त		५ अलात
६ सूची		७ पार्श्वक्रान्त
८ आक्षिप्त		
	त्रिक फिरवावें.	
९ दण्डपाद		१० सूची
	त्रिक फिरवावें.	
११ भुजंगत्रासित		१२ अतिक्रान्त

---

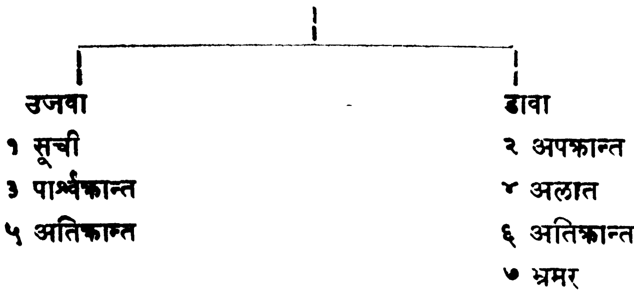
(१५३) भा. ना. ११-११-१३. (१५४) भा. ना. ११-१४ ते १६.
(१५५) ,, ,, ११-१७ ते २०.

(७) ललितसंचर.[१५६]



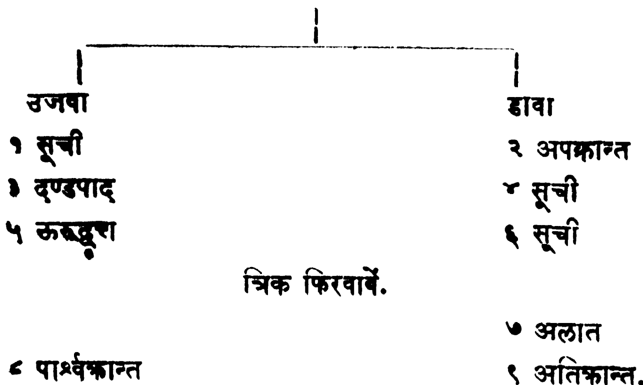
याच चारींची सातवेळ आवृत्ति करावी.

(८) अलात.[१५७]



याचें लक्षण देतांना 'अतिक्रांतः पुनश्चाद्यो' असें आरंभींच म्हटलें आहे. यांतील 'पुनः' शब्दावरून ललित संचरांतील पहिल्या चारी घेऊन त्यांच्या नंतर यांत दिलेल्या शेवटील तीन म्हणजे अतिक्रान्त, अतिक्रान्त व भ्रमर या तीन कराव्यात, असें म्हणण्याचा भरताचा आशय दिसतो. म्हणून यांतील चारहि चारी प्रथम घेऊन त्यांत अलाताच्या तीन चारी घालून एकंदर सात चारींचें कोष्टक वर मांडलें आहे.

(९) ललित.[१५८]



---

(१५६) भा. ना. ११-२१,२२ (१५७) भा. ना. ११-२३

(१५८) ,, ,, ११-२४ ते २७

(१०) क्रान्त.[१५९]

उजवा — डावा.

१ सूची — २ अपक्रान्त.

३ पार्श्वक्रान्त — ४ पार्श्वक्रान्त.

ह्याच चार चारी परत एकवेळ ह्याच क्रमानें कराव्या.

५ सूची.

६ अपक्रान्त.

याप्रमाणें आकाशक मण्डलें झालीं.

२९ भौम मंडलें हि दहा आहेत हें वर सांगितलेंच आहे. त्यांचीं कोष्टकें किंवा संक्षिप्त वर्णन खालीं दिलें आहे.

(१) भ्रमरक.[१६०]

उजवा — डावा.

१ जनित — २ आस्कंदित.

३ शकटास्य — पाय पसरावा.

४ भ्रमरक

त्रिक फिरवावें

५ आस्कंदित.

६ शकटास्य. नंतर डावापाय पाठीमागें ओढावा. मग ६ भ्रमरक

७ आस्कंदित

(२) आस्कंदित.[१६१]

उजवा — डावा.

१ भ्रमरक — २ अड्डित

त्रिक फिरवावें.

३ शकटास्य

---

(१५९) भा. ना. ११-२७ ते ३० (१६०) भा. ना. ११-३१ ते ३४
(१६१) „ „ ११-३४ ते ३७

४ ऊरूद्वृत — ५ पाय पाठीमागें ओढून घ्यावा.

त्रिक फिरवावें.

६ आस्कंदित. — ७ शकटास्य करून हाच पुढें केलेला पाय आपटून खालीं टाकावा.

(३) आवर्त.[१६२]

उजवा	डावा
१ जनित	२ निकुट्टित
३ शकटास्य	
४ ऊरूद्वृत	५ पाय पाठीमागें बाजूस ओढावा.
	६ चापगति.
७ आस्कंदित	८ शकटास्य.
९ भ्रमरक	

त्रिक फिरवावें.

१० पायपाठीमागें ओढावा

(४) समोसरितवल्गित[१६३] दोन्ही समपाद करून उभें रहावें व हात छाती जवळ आणून त्यांनीं आवेष्टित उद्वेष्टित करीत करीत चापगति करावी. नंतर हात कमरेवर ठेऊन शरीराचा उजवा भाग फिरवावा. मग डावा भाग असाच फिरवून डावा पाय पुढें टाकावा. हें भौम मंडलांपैकीं चवथें मंडल होय.

(५) पांचवें भौम मण्डल म्हणजे एलकाक्रीडित[१६४]. यांत जमिनीवर सूची-विद्ध पाय ठेऊन एलकाक्रीडित करावें व तसें करीत असतां भरामर त्रिक फिरवावें नंतर सूचीविद्ध आणि अपविद्ध पाय करून (क्रमानें) फिरवावेत.

(६) अड्डित.[१६५]

उजवा	डावा.
१ उद्धट्टित करून फिरवावा व आस्कंदित करावा.	
	२ शकटास्य करून मागें घ्यावा.

---

(१६२) भा. ना. ११–३८ ते ४० (१६३) भा. ना. ११–४० ते ४३
(१६४) „ „ ११–४४ ते ४५ (१६५),, „ ११–४६ ते ४८

३ मार्गे घेऊन चाषगति करावी.

४ अड्डित

५ अपसर्पित. ६ भ्रमरक.

६ आस्कंदित करून पाय जमिनीवर आपटावा.

(७) शकटास्य.[१६६]

उजवा	डावा.
१ जनित.	
२ निकुट्टित.	
३ शकटास्य.	४ आस्कंदित.
५ शकटास्य	६ शकटास्य

(८) अध्यर्ध.[१६७]

उजवा	डावा.
१ जनित	
२ आस्कंदित	३ अपसर्पित.
४ शकटास्य	

या सर्वांची पुनरावृत्ति करणें.

(९) पिष्टकुट्ट.[१६८]

उजवा	डावा.
१ सूची	२ अपक्रान्त
३ भुजंगत्रासित	४ भुजंगत्रासित.

भुजंगत्रासित पायांनीं गिरक्या घ्याव्यात.

(१०) शेवटील दहावें भौम मंडल म्हणजे **चाषगत**[१६९] होय. यांत क्रमानें एकदां उजव्या व एकदां डाव्या अशा दोन्ही पायांनीं वारंवार चाषगति करीत हिंडावयाचें असतें.

---

(१६६) भा. ना. ११-४९ ते ५० (१६७) भा. ना. ११-५१ ते ५२
(१६८) ,, ,, ११-५३ ते ५४ (१६९) ,, ,, ११-५५ ते ५६

३० या प्रमाणें चारी व त्यांचे संयोगानें होणारीं मंडलें झालीं. आतां या नृत्तांतील मोठा आणि महत्वाचा जो भाग राहिला तो म्हणजे नृत्यपाद्-समन्वित अशीं एकशें आठ करणें व त्या करणांचे संयोगानें होणारे अंगहार हा होय. पण याचें वर्णन करण्यापूर्वीं या करणांपैकीं कांहीं करणांत नाटकीं लढाईतील शस्त्रास्त्रें सोडतांना कशा पवित्र्यांत उभें रहावें हें सांगणारीं भरतानें जीं सहा स्थानें दिलीं आहेत त्यांपैकीं कांहींचा उपयोग होत असल्यानें आधीं त्या सहा स्थानांचें[१७०] वर्णन करून मग या करणांचा विचार करूं.

(१) एका[१७१] पायाची मांडी किंचित् वांकडी करून पाय ताठ ठेवावा व दुसरा जमिनीपासून किंचित् उचललेला व बोटें बाजूस वळवलेला (पाय आडवा ठेवला म्हणजे-जो पाय असेल त्याप्रमाणें-बोटें आपल्या डाव्या किंवा उजव्या बाजूस होतील) असा पहिल्या पायापासून अडीच ताल अंतरावर ठेवावा, म्हणजे पहिला पाय ताठ असल्यानें हा किंचित् वांकडा होईल व उचलल्या सारखा दिसेल. यांतील कमरेवरील भाग सरळ, सारखा व सौष्ठवांत ठेवावयाचा असतो. या प्रकारें उभें राहिलें असता त्याला **वैष्णव स्थान** म्हणतात.

(२) सर्व[१७२] अंग सरळ, सारखें व सौष्ठवांत ठेऊन दोन्ही पाय एकताल अंतरावर व एकाच रेषेंत ठेवावेत म्हणजे या स्थानास **समपाद स्थान** म्हणतात.

(३) दोन्ही[१७३] पाय वांकडे करून आडवे ठेवावेत म्हणजे त्यांचीं बोटें समोर न राहातां डाव्या व उजव्या बाजूस जातील. या स्थानास **वैशाख स्थान** म्हणतात.

(४) **मंडलस्थानांतील**[१७४] पाय वैशाख स्थानाप्रमाणेंच असतात. मात्र यांत अंतर चार ताल असतें व यांत कंबर गुडघ्यांच्या रेषेंत येईल इतकी खालीं वांकविलेली असते.

(५) मंडलस्थानांतील[१७५] वर्णिलेल्या स्थितीप्रमाणें उभें राहून उजवा पाय बाजूस ठेवण्या ऐवजीं पांच ताल पुढें ठेवला म्हणजे त्यास **आलीढ स्थान** असें म्हणतात.

(६) **प्रत्यालीढांत**[१७६] आलीढा प्रमाणेंच उभें राहून उजवा पाय कुंचित व डावा पाय आलीढाप्रमाणें पांच ताल पुढें टाकावयाचा असतो.

३१ येथपर्यंत नुसत्या पायांचें वर्णन झालें. आतां हात व पाय या दोहोंच्या संयुक्त क्रियांचा विचार केला पाहिजे. या हस्तपादांच्या संयुक्त क्रियांस भरतानें

(१७०) भा. ना. १०-४८, ४९ (१७१) भा. ना. १०-४९ ते ५१
(१७२) ,, ,, १०-५६ (१७३) ,, ,, १०-५९
(१७४) ,, ,, १०-६३ (१७५) ,, ,, १०-६४
(१७६) ,, ,, १०-६७

करण असें नांव दिलें आहे. हीं करणें एकंदरींत एकशेंआठ आहेत. हीं करणें देतांना भरतानें सामान्य नियम दिला आहे तो असा कीं करणांत[१७७] बहुधा डावा हात वक्षस्थलावर ठेवावा व उजवा हात पादक्रियेस अनुसरून ठेवावा. करणांत ज्या ठिकाणीं विशिष्ट पद्धतीनें हात ठेवण्यास सांगितले असतील तिथें अर्थातच हा नियम लागू नाहीं. पण जिथें हाताबद्दल कांहींच सांगितलें नसेल तिथें हा नियम लागू करावा. अभिनवगुप्ताच्या म्हणण्याप्रमाणें कोणतेंहि करण करण्यास सुरुवात करण्यापूर्वीं आणि अंगहाराप्रमाणें एकामागून एक अनेक करणें असतील तेव्हां, आद्य करणाचे पूर्वीं पुढील नियम लावावा:–समपादांत व सौष्ठवांत उभें रहावें व हात कोणत्याहि प्रकारचे करण्यापूर्वीं व्यावर्तित परावर्तित करून मग सांगितलेल्या विशिष्ट प्रकारचे करावेत व शेवटीं आवेष्टित उद्वेष्टित करीत त्या विशिष्ट स्थितींतून काढून खालीं सोडावेत. त्याचप्रमाणें कोणत्याहि करणापूर्वीं किंवा अंगहाराप्रमाणें अनेक करणें ज्यांत येतात त्या करणांतील पहिल्या करणाचे आरंभीं, निरनिराळ्या प्रकारांनीं पाय ठेवण्यासंबंधींहि त्यानें कांहीं नियम सांगितलें आहेत. पण हें सर्व कोणत्या आधारावर आहे याचा त्यानें कोठेंच उल्लेख केलेला नसल्यानें, त्यांचा येथें विचार न करतां पुढील करणांचें वर्णन फक्त नाट्यशास्त्राच्या आधारावरच लिहिलें आहे.

३२ नाट्यशास्त्रांत या एकशें आठ करणांची जरी नामावलि दिली असली तरी लक्षणें देतांना स्वस्तिक, दंडपक्ष, भुजंगत्रस्तरेचित, नूपुर, वैशाखरेचित, परिछिन्न आणि ललित या सात करणांची लक्षणें दिलेलीं आढळत नाहींत. कदाचित तीं गहाळ झालीं असावींत. नटराजाच्या[१७८] देवळांतील चित्राखालीं जीं करणांचीं लक्षणें दिलीं आहेत, त्यांत स्वस्तिक, दण्डपक्ष, भुजंगत्रस्तरेचित, नूपुर व वैशाखरेचित यांचीं लक्षणें सांपडतात परंतु परिछिन्न आणि लोलित यांचीं लक्षणें सांपडत नाहींत. हीं दोनहि अभिनवगुप्तानें आपल्या टीकेंत दिलीं आहेत. नाट्यशास्त्र, नटराजाचें देवालय व अभिनवभारती यांपैकीं कोठेंहि सारींची सारीं लक्षणें सांपडत नाहींत. पण या तिहींचें एकीकरण केलें असता सर्व प्रकारचीं लक्षणें आढळतात, तीं खालीं दिलीं आहेत, हातां पायांच्या निरनिराळ्या अवस्थांचें वर्णन आधींच पूर्णपणें केलें असल्यामुळें तें व तसेंच शरीराच्या इतर अवयवांचें वर्णन पुनःपुनः दिलें नाहीं. खालीं क्रियांची नुसतींच नांवें सांगितलीं आहेत. पण ज्या ठिकाणीं विशेष घोंटाळा होण्यासारखा असेल तिथें किंवा इतर कांहीं ठिकाणीं कळण्यास सुलभ जावें म्हणून व वाचण्यास कंटाळवाणें होऊं नये म्हणून, कांहींचें थोडक्यांत वर्णन दिलें आहे.

---

(१७७) भा. ना. ४–५६
(१७८) Archāeological Report [illegible]thern circle.

(१) पहिलें करण **तलपुष्पपुट**[१७९] होय. ह्यांत पुष्पपुट हात, अग्रतल-संचर पाय व पार्श्वभाग संनत करावयाचा असतो, म्हणजे नर्तकानें उजव्या पायाचीं बोटें जमिनीवर टेंकून त्यांवर उभें रहावें, उजवा हात सर्पशीर्ष करून (सर्व बोटें एकमेकांस चिकटवून तळ हात खोलगट करून व हाताचीं बोटें वर करून) त्या हाताच्या तळहातावर दुसऱ्या हाताचीं बोटें चिकटवून ठेवावींत व हे हात डाव्या बाजूस ठेवावेत आणि डावी बाजू किंचित् वांकवावी.

(२) **वर्तित**[१८०] करणांत दोन्ही हातांचीं मनगटें आकुंचित करून दोन्ही हातांचीं बोटें व्यावर्तित परावर्तित करून हात मांड्यांवर टाकावेत.

(३) हात व्यावर्तित परावर्तित करून शुकतुण्ड करावेत आणि मांड्या हल-वाव्यात म्हणजे त्या करणास **चलितोरु**[१८१] म्हणतात.

(४) **अपविद्ध**[१८२] करणांत उजवा हात शुकतुण्ड करून एकदां वाटोळा फिरवून मांडीच्या पाठीकडे लाऊन ठेवावयाचा असतो आणि डावा हात वक्षःस्थला-वर ठेवावयाचा असतो.

(५) **समनखं**[१८३] करणांत सर्व शरीराची ठेवण स्वाभाविक ठेऊन उभें रहावयाचें असतें म्हणजे पाय एकमेकांस जोडून दोन्ही पायांचीं नखें सारखीं एका रेषेंत येतील असे ठेवावयाचे असतात आणि हात सरळ खालीं सोडावयाचे असतात.

ह्या करणाचे लक्षणांत हात प्रलंबित असावेत असें सांगितलें आहे. व त्यास धरूनच वरील अर्थ केला आहे. पण अभिनवगुप्त प्रलंबित हात करणें म्हणजे लताख्य हात करणें, असें म्हणतो.

(६) हातांची पताकाञ्जलि करून वक्षःस्थलावर ठेवावी, मान उन्नत करावी व खांदे किंचित् वांकडे करावेत म्हणजे त्यास **लीनं**[१८४] करण म्हणतात.

(७) हात स्वस्तिक करून रेचित केले व मग एकमेकांत घालून परत मोकळे करून कमरेवर ठेविले म्हणजे त्या करणास **स्वस्तिकरेचितं**[१८५] असें म्हणतात.

(८) आखण्डल म्हणजे ऐंद्र स्थानांत उभें रहावें व हातांचें स्वस्तिक करून ते विरुद्ध बाजूस आपल्या समोर बसणाऱ्या मनुष्याला अभिमुख असे आणि तळहात वर दिसतील असे ठेवावेत. या करणास **मंडलस्वस्तिकं**[१८६] म्हणतात.

---

(१७९) भा. ना. ४–५९
(१८०) ,, ,, ४–६० (पा. भे. कुञ्चितौ......व्यावृत्तपरिवर्तितौ ।)
(१८१) ,, ,, ४–६१ (पा. भ. ऊरू......॥ ६१)
(१८२) भा. ना. ४–६२
(१८३) भा. ना. ४–६३ (१८४) भा ना. ४–६४
(१८५) ,, ,, ४–६५ (१८६) ,, ,, ४–६६

(९) उजवा हात उजव्या खांद्यावर व डावा डाव्या खांद्यावर ठेऊन बोटांनीं दोन्ही खांद्यावर हळूहळू ठोकावें; तसेंच दोन्ही पायाचीं बोटेंहि जमिनीवर हळूहळू ठोकावींत म्हणजे त्यास **कुट्टक**[१८७] म्हणतात.

(१०) खांदा आकुंचित करून त्यावर त्या बाजूचा हात वरील प्रमाणें ठेऊन बोटें हळूहळू ठोकावींत. दुसरा हात आपल्या तोंडा समोर बोटें करून ठेवावा. उजवा पायहि वरीलप्रमाणें कुट्टित करावा व डावा पाया स्तब्ध ठेवावा. म्हणजे त्यांत शरीराचा अर्धाभाग शांत रहात असल्यानें व दुसऱ्या अर्ध्या भागानें ठोकण्याची क्रिया होत असल्यानें, या करणास **अर्धनिकुट्टितें**[१८८] असें म्हटलें आहे.

पाय निकुट्टित करणें व उद्घट्टित करणें यांतील भेद लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. निकुट्टितांत खोट टेंकून बोटें जमिनीवर हळूहळू आपटावयाचीं असतात व उद्घट्टितांत चवडा टेंकून खोट जमिनीवर हळूहळू आपटावयाची असते. जेव्हां या दोन्ही क्रिया एकसमयावच्छेदें करावयाच्या असतात तेव्हां त्यास स्फोटन असें म्हणतात.

(११) दोन्ही हात दोन्ही बाजूस वर उचलून पल्लव करावेत म्हणजे पताका हस्त करून मनगटांत सैल सोडून हालवावेत व कंबर छिन्न करावी म्हणजे पुढें मागें हलवावी. या करण्यास **कटिछिन्नं**[१८९] करण म्हणतात.

(१२) उजवा हात अपविद्ध करावा म्हणजे तोंडासमोरून नेऊन डोक्यावर उचलून धरावा व उजव्या पायाकडील भाग किंचित् वांकवून तो सूची करून जमिनीवर हळूहळू ठोकावा. यास **अर्धरेचितें**[१९०] म्हणतात.

(१३) पाय स्वस्तिक करावेत, हात रेचित करून छातीवर ठेवावेत व छाती आकुंचित करावी. ह्या करणास **वक्षःस्वस्तिकं**[१९१] असें म्हणतात. वक्षःस्वस्तिक या नांवावरून रेचित हात करून नंतर जेव्हां छातीवर ठेवण्यास सांगितले आहेत, तेव्हां ते स्वस्तिक करून ठेवावयाचे असतील असें वाटतें.

(१४) उजवा पाय अंचित करावा म्हणजे त्याची बोटें आकुंचित करून तो टाचेवर उभा करावा आणि हात रेचित करावेत म्हणजे हंसपक्ष हात फिरवून उताणे करून व बाहू पसरून ठेवावेत. ह्यांत नर्तक उन्मत्त झालेल्या माणसा-प्रमाणें हात पाय करीत आहे असें दिसतें म्हणून यास **उन्मत्त**[१९२] करण असें नांव दिलें असावें.

---

(१८७) भा. ना. ४–६७ (१८८) भा. ना. ४–६८
(१८९) ,, ,, ४–६९ (१९०) ,, ,, ४–७०
(१९१) ,, ,, ४–७१ (१९२) भा. ना. ४–७२

(१५) पंधरावें करण म्हणजे **स्वस्तिक**[१९३] होय. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत याचें लक्षण देतांना बराच घोंटाळा झाला आहे. पृष्ठस्वस्तिकांतील शेवटील तीन चरण व स्वस्तिकांतील पहिला चरण मिळवून

हस्ताभ्यामथ पादाभ्यां स्वस्तिकौ चरणौ यदा ।
अपक्रान्तार्धसूचीभ्यां तत्पृष्ठस्वस्तिकं भवेत् ॥

याप्रमाणें श्लोक दिला आहे. पण भांडारकर–प्राच्यविद्या–संशोधन– मंदिरांतील एका प्रतींत या दोनही स्वस्तिकांचीं लक्षणें सांपडलीं. अभिनवगुप्तानेंहि आपल्या टीकेंत तींच लक्षणें दिलीं आहेत तेव्हां तीं बरोबर असावींत असें मानण्यास हरकत नाहीं. तीं खालील प्रमाणें आहेतः—

हस्ताभ्यामथ पादाभ्यां भवतः स्वस्तिकौ यदा ।
तत्स्वस्तिकामिति प्रोक्तं करणं करणार्थिभिः ॥
विक्षिप्तोत्क्षिप्तबाहुभ्यां स्वस्तिकौ चरणौ यदा ।
अपक्रान्तार्धसूचीभ्यां तत्पृष्ठस्वस्तिकं भवेत् ॥

यावरून हातापायांचीं स्वस्तिकें करून उभें राहिलें म्हणजे त्यास स्वस्तिक करण म्हणतात.

(१६) **पृष्ठ-स्वस्तिकांत** हात सारखे वेडेवांकडे फेंकावयाचे असतात कदाचित् ते फेंकतां फेंकतां मधेंच हाताचें स्वस्तिक होईल असें फेंकावयाचे असतील आणि पायांनीं अपक्रान्त चारी करून ७६ नंबरच्या करणांत सांगितलेल्या अर्धसूचीकरणांतील पाय करून शेवटीं दोन्ही पायांचें स्वस्तिक करावयाचें असतें. दिलल्या लक्षणांत पायांचें स्वस्तिक कोणत्या बाजूस करावें तें दिलेलें नाहीं. पण पृष्ठस्वास्तक ह्या नांवावरून तें पाठीमागच्या बाजूस करावयाचें असेल, असें वाटतें.

(१७) **दिक्स्वस्तिकांत**[१९४] हाता पायाचें, पुढें तसेंच दोहों बाजूस स्वस्तिक होईल असे उभें राहावयाचें असतें. याप्रमाणें उभें रहण्यास कमरेंत वांकून पायांचें स्वास्तिक करावें, उजवा हात डाव्या मांडीच्या बाजूस मांडीच्या पाठीमागें जाईल असा व डावा हात उजव्या मांडीच्या बाजूस उजव्या मांडीमागें जाईल असा ठेवावा म्हणजे समोर पायांचें व बाहूंचें स्वस्तिक होईल आणि मांड्या व पंजे यांचीं डाव्या व उजव्या बाजूस अशीं दोन स्वस्तिकें होतील.

(१८) उजवा पाय अलात करावा व उजवा हात ४७ नंबरच्या व्यंसित करणांत सांगितल्याप्रमाणें करून ऊर्ध्वजानु चारी करावी. ह्या करणास **अलात**[१९५] करण म्हणतात

(१९३) भा. ना. ४ – ७१ प्रथमपाद (१९४) भा. ना. ४ – ७४
(१९५) ,, ,, ४ – ७५

(१९) **कटीसम**[196] करणांत पायांचें स्वस्तिक करून पाय काढून घ्यावा व दोन्ही हात कटीवर ठेऊन कमरेची एक बाजू जरा वर करावी.

(२०) ज्यावेळीं डावा हात हृदयावर ठेऊन उजवा हात दूर करून रेचित करतात व नंतर तो रेचित हात अपविद्ध करतात म्हणजे तोंडासमोरून डोक्यावर नेऊन उचलून धरतात, त्यावेळीं त्या करणास **आक्षिप्तरेचित**[197] असें म्हणतात.

(२१) **विक्षिप्ताक्षिप्तकांत**[198] हात पाय हवे तसे दूर फेंकून परत जवळ आणावयाचे असतात व हीच क्रिया वारंवार करावयाची असते.

(२२) पाय स्वस्तिक ठेऊन उजवा हात कमरेवर व डावा वक्षःस्थलावर ठेवला कीं त्यास **अर्धस्वस्तिक**[199] म्हणतात. यांत फक्त पायांचेंच स्वस्तिक होत असल्यानें ह्यास हें नांव असावें असें वाटतें.

(२३) **अंचित**[200] करणांत बोटें व्यावृत्त परिवृत्त करून मग डावा हात वक्षःस्थलासमोर वांकडा करून नाकाच्या शेंड्यासमोर ठेवावा.

(२४) उजवें पाऊल कुंचित करून दुसऱ्या पायाच्या मांडीशीं असें ठेवावें कीं त्यामुळें पायांचा त्रिकोण होईल. नंतर मांडी, गुडघा व कटी बाजूस वळवावी. ह्या प्रकारच्या हस्तपादक्रियेस **भुजंगत्रासित**[201] असें म्हणतात.

(२५) पाय कुंचित करून गुडघा उंच करावा व यास अनुसरूनच हात करावेत म्हणजे डावा हात वक्षःस्थलावर व उजवा उजव्या पायाप्रमाणें कुंचित करून वर उचलावा. याला **ऊर्ध्वजानु**[202] म्हणतात.

(२६) **विकुंचित**[203] करणांत डावा हात आकुंचित करून बाजूस ठेवावा व उजवा हात नाकाच्या शेंड्यासमोर आणून ठेवावा म्हणजे अर्थातच तो वांकून आकुंचित झालेला दिसेल.

(२७) पाय वाटोळे फिरवून परत जवळ आणावेत व हात उद्वेष्टित करून अपविद्ध करावेत. ह्या करणास **मत्तल्लि**[204] असें म्हणतात.

(२८) **अर्धमत्तल्लीत**[205] पाय अडखळल्यासारखे करून मागें टाकावेत. डावा हात रेचित करावा व उजवा हात कमरेवर ठेवावा.

---

(१९६) भा. ना. ४–७६ (१९७) भा. ना. ४–७७
(१९८) ,, ,, ४–७८ (१९९) ,, ,, ४–७९
(२००) ,, ,, ४–८० (२०१) ,, ,, ४–८१
(२०२) ,, ,, ४–८२ (२०३) ,, ,, ४–८३
(२०४) ,, ,, ४–८४ (२०५) ,, ,, ४–८५

(२९) उजवा हात रेचित करून उजवा पाय निकुट्टित केला व डावा पाय दोला केला—ह्या बाजूनें त्या बाजूस हलवीत राहिलें—म्हणजे त्या करण्यास **रेचकनिकुट्टक**[२०६] असें म्हणतात. कारण यांत रेचन व निकुट्टन या दोनहि प्रकारच्या क्रिया असतात.

(३०) हात खटकामुख करून आपल्यासमोर यांची पाठ व विरुद्ध बाजूस तळहात होतील असे नाभीसमोर ठेवावेत व पाय अपक्रान्त करून सूचीविद्धांत (ह्या करतां नं. ७७ चें करण पहा) सांगितल्याप्रमाणें करावें म्हणजे त्यास **पादापविद्धक**[२०७] करण म्हणतात.

(३१) **वलितें**[२०८] करणांत उजवा हात अपविद्ध असतो व उजवा पाय सूची असतो आणि यांत त्रिक फिरवलेलें असतें.

(३२) उजवा हात बाजूस करून वाटोळा फिरवावा, डावा हात दोलित करावा व पायांचें स्वस्तिक करून त्या स्वस्तिकांतून पाय दूर करावा ह्मणजे त्यास **घूर्णित**[२०९] करण म्हणतात.

(३३) **ललित**[२१०] करणांत दोनहि हात करिहस्त करावेत व उजवा पाय निकुट्टित करावा.

(३४) **दण्डपक्षांत**[२११] पाय उर्ध्वजानू करावा व त्यावर उजवा हात लताख्य करीत रहावें.

(३५) **भुजंगत्रस्तरेचितांत**[२१२] वर सांगितल्याप्रमाणें भुजंगत्रासित करून दोन्ही हात डाव्या बाजूस रेचित करावेत.

(३६) हात रेचित करून लताख्य करावेत व त्रिक फिरवून पाय नूपुर करावा म्हणजे उजवा पाय पाठीमागच्या बाजूस नेऊन अंचित करावा. मग टांच जमिनीस न लावतां पायाचा अग्रभाग जमिनीवर लवकर लवकर ठोकावा—आपटावा—म्हणजे यास **नूपुर**[२१३] करण म्हणतात.

---

(२०६) भा. ना. ४–८६ (२०७) भा. ना. ४–८७
(२०८) ,, ,, ४–८८ (२०९) ,, ,, ४–८९
(२१०) भा. ना. ४—९०

(२११) न. ऊर्ध्वजानु विधायाथ तस्योपरि लतां न्यसेत् ।
दण्डपक्षंच तत्प्रोक्तं करणं तत्ववेदिभिः ॥

(२१२) न. भुंजगत्रासितंकृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ ।
वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजंगत्रस्तरेचितम् ॥

(२१३) न. त्रिकं सुवलितं कृत्वा लतारेचितकौ करौ ।
नूपुरं च तथा पादं करणे नूपुरे न्यसेत् ।

(३७) **भ्रमरक**[२१४] करणांत डावा पाय दोलित करून दोन्ही हात उद्वेष्टित करावेत आणि त्रिक हलवावें.

(३८) डावा हात अंचित करावा म्हणजे वांकवून छातीसमोर आणून ठेवावा. उजवा हात चतुर करावा व उजवा पाय जमिनीवर हळुहळू ठोकावा म्हणजे **चतुर**[२१५] करण होतें.

(३९) **भुजंगाश्चितांत**[२१६] उजवा पाय भुजंगत्रासिताप्रमाणें म्हणजे कुंचित करून दुसऱ्या पायाच्या मांडीजवळ असा ठेवावा कीं, त्यामुळें उजवा पाय त्रिकोणाकृति दिसेल. उजवा हात रेचित करावा म्हणजे हंसपक्ष हात करून वर उचलून फिरवावा व नंतर आपल्यासमोर उताणा करून पसरून ठेवावा, आणि डावा हात लताख्य करावा म्हणजे पताका हात करून मनगटांत सैल सोडून बाजूस हलवावा .

(४०) **दण्डकरेचितांत**[२१७] हातपाय दंडाप्रमाणें म्हणजे एकाद्या काठीप्रमाणें इकडे तिकडे फेंकून नंतर रेचित करावेत. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत

विक्षिप्तहस्तपादंच समन्ताद्यत्र दण्डवत् ।
ख्यातेन तद्धिकरणं ज्ञेयं दण्डकरेचितम् ॥

असा पाठ आहे, पण नटराजाच्या देवळांतील श्लोकांत 'ख्यातेन'च्याऐवजीं 'रेच्यते' असा पाठ आहे. ह्या करणाच्या दण्डकरेचित या नांवावरून रेच्यते हाच पाठ बरोबर असावा असें वाटतें व म्हणून तोच धरून वरील अर्थ केला आहे.

(४१) उजवा पाय पाठीकडे डोक्यावर उंच नेऊन दोन्ही हात जमिनीवर टेकावेत व त्याच्या बोटांनीं जमिनीवर ठोकावें. त्यांतील वृश्चिकाप्रमाणें दिसणाऱ्या शरीरावस्थेमुळें यास वृश्चिक आणि हात जमिनीवर ठोकावयाचे असल्यामुळें निकुट्टित म्हणून **वृश्चिकनिकुट्टित**[२१८] हें नांव दिलें असावें.

(४२) उजवा पाय सूची करून मग अपविद्ध करणाप्रमाणें करावा व कटि रेचित करावी म्हणजे त्यास **कटिभ्रान्तें**[२१९] असें म्हणतात.

(४३) उजवा पाय अंचित करावा व मग कुंचित करून त्याचा तळवा व बोटें वर येतील इतका पाठीकडे वळवावा म्हणजेच वृश्चिक करावा आणि डावा

---

(२१४) भा. ना. ४--९१ (२१५) भा. ना. ४--९२
(२१६) ,, ,, ४--९३ (२१७) ,, ,, ४--९४
(२१८) ,, ,, ४--९५ (२१९) भा. ना. ४--९६

हात पताका करून बाजूस उंच करून ठोकावा म्हणजेच लताख्य करावा. या हातापायाच्या संयुक्त क्रियेस **लतावृश्चिकें**[२२०] असें म्हणतात.

(४४) उजवा हात उपपद्मक करून कटीवर ठेवावा व कटि सारखी पुढें मागें हलवावी म्हणजे छिन्न करावी. ही सर्व क्रिया वैशाख–स्थानांत करावी. ह्या करणास **छिन्नं**[२२०]करण असें नांव आहे.

(४५) **वृश्चिकरेचितांत**[२२१] उजवा पाय वृश्चिक करून हाताचें स्वस्तिक करतात; नंतर हात एकमेकांपासून दूर करून रेचित करतात.

(४६) दोन्ही हात वर नेऊन डोक्याचे वर वांकडे करून ठेवावेत, उजवा पाय वृश्चिक करावा, पाठ खूपशी वांकवावी म्हणजे ह्या शरीराच्या स्थितींतील हात विंचवाच्या पुढील हातासारखे दिसतील व पाय विंचवांच्या नांगीसारखा दिसेल. शरीराच्या ह्या प्रकारच्या स्थितीवरून ह्यास **वृश्चिकें**[२२२] असें म्हणतात.

(४७) आलीढ स्थान करून, हात रेचित करून वक्षःस्थलावर ठेवावेत व उंच करून खालीं सोडावेत. ह्या करणास **व्यंसितें**[२२३] करण म्हणतात. याच्या लक्षणांत छातीवरून हात काढण्याच्या क्रियेस विप्रकीर्ण म्हटलें आहे. विप्रकीर्ण याचा अर्थ विच्युत असा आहे. यावरून हात कदाचित् ठेवतांना स्वस्तिकाकार ठेवावयाचे असतील व म्हणून ते मोकळे सोडावे असें सांगण्याकरतां विप्रकीर्ण शब्द घातला असावा असें वाटतें.

(४८) एक बाजूस हात स्वस्तिकाकार ठेवून पाय निकुट्टित केले म्हणजे त्या करणास **पार्श्वनिकुट्टकें**[२२४] म्हणतात.

(४९) पाय वृश्चिक करून त्या पायाच्या आंगठ्यानें कपाळास टिळा लावीत असल्याप्रमाणें स्पर्श करावा. ह्यांतील टिळा देण्यासारख्या क्रियेवरूनच यास **ललाट–तिलक**[२२५] हें नांव पडलें असावें.

(५०) उजवा पाय पाठीमागें कुंचित ठेऊन मग अतिक्रान्ता चारी करावी आणि दोन्ही हात इकडे तिकडे फेंकावेत म्हणजे त्या करणास **क्रान्तकें**[२२६] करण म्हणतात.

(५१) **कुंचितें**[२२७] करणांत उजवा पाय खूपसा खालीं करून उजवा हात कुंचित करावा व डाव्या बाजूस उताणा करून ठेवावा.

---

(२२०) भा. ना. ४–९७ (२२१) भा. ना. ४–९८
(२२२) „ „ ४–९९ (२२३) „ „ ४–१००
(२२४) „ „ ४–१०१ (२२५) „ „ ४–१०२
(२२६) „ „ ४–१०३ (२२७) „ „ ४–१०४

(५२) शरीर जवळजवळ उकिडवें बसल्यासारखें खूपसें पुढें वांकवावें व हातांनीं गुडघ्याच्या आंतील बाजूनें पायांस वेढा द्यावा, म्हणजे शरीराची गठडी वळल्याप्रमाणें तें वर्तुळाकार दिसतें म्हणून यास **चक्रमण्डलें**[२२८] नांव आहे. याचें लक्षण देतांना भरतानें ' अभ्यन्तरापविद्धः ' म्हणून म्हटलें आहे. याचा अर्थ काय असावा तें कळत नाहीं. पण नटराजाच्या देवळांतील चित्रांवरून व चक्रमण्डल या नांवावरून वरील अर्थ केला आहे.

(५३) पाय स्वस्तिकाकार ठेऊन नंतर एकमेकांत गुंतविले व हात उरोमंडल म्हणजे छातीसमोर आणून उद्वेष्टित केले म्हणजे त्या करणास **उरोमंडलें**[२२९] म्हणतात.

(५४) **आक्षिप्तें**[२३०] करणांत हात पाय भराभर पुढच्या बाजूस फेंकावयाचे असतात.

(५५) तळपाय व पायाचीं बोटें वर दिसतील अशा रीतीनें उजवा पाय बाजूस फिरवावा व दोन्ही हातांचे तळहात थोडे वांकडे करून उताणे ठेवावेत. या क्रियेस **तलविलासितें**[२३१] म्हणतात. ह्यांत दोन्ही हातांचे तळहात व एका पायाचा तळवा वरच्या बाजूस असल्यानें ह्यास हें नांव पडलें असावें.

(५६) उजवा पाय पाठीमागचे बाजूस दोन ताल उचलून पसरला व उजवा हात पुढच्या बाजूस तितक्याच अंतरावर पसरला म्हणजे हात व पाय एकाच रेषेंत पसरले गेल्यानें अडसराप्रमाणें दिसतात. या करणास म्हणूनच **अर्गल**[२३२] म्हणत असतील.

(५७) हात पाय पुढच्या किंवा मागच्या बाजूस जसे एकदां टाकले असतील, तसेच पुनः पुनः टाकणें यास **विक्षिप्तें**[२३३] म्हणतात. विक्षिप्ताक्षिप्तांत हात हवे तसे पुढें मागें टाकावयाचे असतात, वरीलप्रमाणें बंधन नसतें व आक्षिप्तांत ते पुढच्याच बाजूस फेंकावयाचे असतात.

(५८) उजवा पाय कुंचित करून पुढें पसरावा व हीच क्रिया पुनः पुनः करावी. हातां पैकीं उजवा हात वरील पायाप्रमाणें एकदां आकुंचित करून पुढें पसरावा; परत आकुंचित करावा व डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावा. ह्यांत एकच क्रिया वारंवार करावयाची असल्यानें यास **आवर्त**[२३४] करण म्हणत असतील.

(५९) कुंचितपाय उचलून मागें पुढें झुलवावा व प्रयोगानुसार हात ठेवावेत म्हणजे उजवा हात कुंचित करून त्यास झोंके द्यावे व डावा वक्षःस्थलावर ठेवावा, म्हणजे ह्या करणास **दोलपाद**[२३५] करण म्हणतात.

---

(२२८) भा. ना. ४-१०५ (२२९) भा. ना. ४-१०६
(२३०) ,, ,, ४-१०८ (२३१) ,, ,, ४-१०९
(२३२) ,, ,, ४-११० (२३३) ,, ,, ४-१११
(२३४) ,, ,, ४-११२ (२३५) ,, ,, ४-११३

(६०) हातपाय पुढें फेंकून त्रिक परिवर्तित करावें म्हणजे विरुद्ध बाजूस फिरवावें आणि हात रेचित करावेत. ह्या करणास **निवृत्त**[२३६] असें म्हणतात.

(६१) वर प्रमाणें फिरलेलें त्रिक सूचीविद्ध करून परत नीट करावें व हात रेचित करावेत या करणास **विनिवृत्त**[२३७] म्हणतात.

(६२) पार्श्वक्रान्त चारी करून तोच पाय पुढें टाकावा व प्रयोगानुसार हात ठेवावेत. हेंच **पार्श्वक्रान्त**[२३८] करण होय.

(६३) हात पाठीमागें नेऊन कुंचित करावा, छाती वर काढावी, उजवा पाय टिळा लावण्याचे जागीं तसाच कपाळावर ठेवावा आणि डावा हात छातीवर ठेवावा. याप्रमाणें उभें राहिलें असतां देवी समोरील निशुम्भ राक्षसाचे चित्राप्रमाणें मनुष्य दिसतें म्हणून ह्या करणास **निशुम्भित**[२३९] म्हटलें असावें.

(६४) पाय डोक्याला लागेल इतका पाठीमागें वळवावा व दुसऱ्या पायावर गिरकी मारावी. ह्यास **विद्युद्भ्रान्त**[२४०] करण म्हणतात. विद्युद्भ्रान्त चारींत व करणांत फरक इतकाच कीं त्यांत पादप्रयोगानुसार हात ठेवावयाचे असतात म्हणजे उजवा हात वर करावयाचा व डावा वक्षःस्थलावर ठेवावयाचा असतो.

(६५) अतिक्रान्त चारी करून पाय पुढें पसरावा व हात पादक्रियेस अनुसरूनच ठेवावेत. हें **अतिक्रान्त**[२४१] करण होय.

(६६) **विवर्तित**[२४२] करणांत हात पाय पुढें फेंकावेत, त्रिक-विवर्तन करावें व डावा हात रेचित करावा. विवृत्त करणांत व ह्यांत फरक इतकाच कीं त्यांत दोन्ही हात रेचित करतात व त्यांत एकच करतात.

(६७) हात अंचित करून कटीवर ठेवावा, उजवा हात लताहस्त करावा व उजवा पाय दोलित करावा. ह्यांतील अंगक्रिया हत्तीच्या कानाची, सोंडेची व पायाची आठवण करून देत असल्यानें ह्यास **गजक्रीडित**[२४३] म्हणत असावेत.

(६८) उजवा पाय भराभार उचलून पुढच्या बाजूस खालीं आपटावा व टाळ्या वाजवाव्यात. ह्यांत तळहात एकमेकांवर आदळत असल्यानें व एका पायाचा तळपाय जमिनीवर आपटत असल्यानें ह्यास **तलसंस्फोटित**[२४४] असें म्हणतात.

---

(२३६) भां. ना. ४-११४ (२३७) भा. ना. ४-११५
(२३८) ,, ,, ४-११६ (२३९) ,, ,, ४-११७
(२४०) ,, ,, ४-११८ (२४१) ,, ,, ४-११९
(२४२) ,, ,, ४-१२० (२४३) ,, ,, ४-१२१
(२४४) ,, ,, ४-१२२

(६९) डोकें उंच करावें, एक पाय पाठकिडे पसरावा व उजवा हात लता व दुसरा रेचित करावा. यांत भरारी मारणाऱ्या गरुडाचा, भरारी मारतांना दिसणारा पवित्रा दिसत असल्यानें यास **गरुडप्लुत**[२४५] असें म्हणतात.

(७०) सूची पाय करून, त्याच पायाच्या बाजूचा भाग उंच करावा. उजवा हात वक्षःस्थलावर ठेवावा व डावा हात वक्षःस्थलाच्या बाजूस वांकडा ठेवावा. ह्यास **गण्डसूची**[२४६] म्हणतात.

(७१) **परिच्छिन्नं**[२४७] करणाचें लक्षण नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत नाहीं, हें वर सांगितलेंच आहे. याचें लक्षण खालीं दिल्याप्रमाणें आहे.

करौ वक्षःस्थितौ कार्यौ शिरः संनतमेव च ॥
पर्यायशः कटी छिन्ना परिच्छिन्नं तदुच्यते ॥

म्हणजे दोन्ही हात वक्षस्थलावर ठेवावेत, डोकें संनत करावें व कटी पुढें मागें हलवावी.

(७२) एक पाय सम सरळ ताठ ठेऊन दुसरा पाय दुमडून त्याचें पाऊल त्याच पायाच्या मांडीच्या मागच्या बाजूस लावावें; म्हणजे गुडघा बाजूस होईल. गुढग्याच्या या स्थितीवरून यास **पार्श्वजानु** म्हटलें आहे; यांत हात मुष्टि करून छातीवर ठेवलेला असतो.

(७३) पाय जरासा गुडघ्यांत वांकवून पाठीमागें पसरावा व दोन्ही हात पुढें पसरावे. ह्यांतील शरीरस्थितीस अनुसरून त्यास **गृध्रावलीनक**[२४८] असें म्हणतात.

(७४) उडी मारून व पायांच्या पुढच्या बाजूस स्वस्तिक करून हात जरा वांकवावेत; यांत सर्व शरीर नत होत असल्यानें यास **संनत**[२४९] हें नांव दिलें आहे.

(७५) उजवा पाय कुंचित करून आंगठ्याच्या अग्र भागाचा आधार घेऊन तो जमिनिवर टेंकावा व उजवा हात उजव्या पायाप्रमाणें खालीं सोडून, डावा हात छातीवर ठेवावा; यांतील उजव्या सूची पादावरून या करणासहि **सूची**[२५०] म्हणतात.

(७६) उजवा पाय सूची करून, उजवा हात त्यास अनुसरून न करतां उपपद्मक करून डोक्याचे वरचे बाजूस नेऊन ठेवावा; म्हणजे यास **अर्धसूची**[२५१] करण म्हणतात.

---

(२४५) भा. ना. ४-१२३ (२४६) भा. ना. ४-१२४
(२४७) ,, ,, ४-१२५ (२४८) ,, ,, ४-१२६
(२४९) ,, ,, ४-१२७ (२५०) ,, ,, ४-१२८
(२५१) ,, ,, ४-१२९

(७७) उजवा सूचीपाद् करून त्या पायाचा आंगठा तसाच ठेऊन तो पाय डाव्या पायांत अडकवावा व हात कमरेवर ठेवावेत. यांत शेवटीं पाय गुंतवावयाचा असल्यानें यास **सूचीविद्ध**[२५२] म्हणतात.

(७८) पाय मांडीकडे मागें वळवून अपक्रान्त चारी करावी म्हणजे वक्षःस्थलाइतका उंच नेऊन दुसरा पाय उद्घट्टित करावा आणि हात प्रयोगानुसार ठेवावेत. अपक्रान्त चारींत व ह्या **अपक्रान्त**[२५३] करणांत फरक इतकाच कीं त्यांत पाय आधीं मांडीकडे वळवून घ्यावयाचा नसतो, नुसताच वर उचलावयाचा असतो व ह्यांत तो आधीं दुमडून मग उचलावयाचा असतो.

(७९) पाय वृश्चिक करून व पाठीकडे खूपसा वळवून पाठीमागें उंच करावा, हात रेचित करावेत व त्रिक वांकडें करावें म्हणजे बाजूस फिरवावें. अशा रीतीनें नाचणाऱ्या मनुष्याचें शरीर नाचणाऱ्या मोराप्रमाणें दिसत असल्यानें यास **मयूरललित**[२५४] नांव दिलें असावें.

(८०) पाय अंचित करूत मागच्या बाजूस ठेवावा व हात रेचित करावेत आणि डुलणाऱ्या किंवा इकडे तिकडे बघणाऱ्या सापाप्रमाणें डोकें एकदां या बाजूस व एकदां त्या बाजूस वळवावें, म्हणजेच परिवाहित शिर करावें. यास **सर्पित**[२५५] करण म्हणतात.

(८१) पाय नूपुर करून दण्डपाद् केला व मग पुढें पसरला आणि हात पुढें फेंकून एकमेकांत अडकविले म्हणजे त्या करणास **दण्डपाद**[२५६] म्हणतात. दण्डपाद् चारींत व यांत फरक एवढांच कीं त्यांत शेवटीं पाय आविद्ध करून ठेवावयाचा असतो आणि ह्यांत तो मोकळाकरून पुढें पसरावयाचा असतो. तसेंच त्यांत हाताची कांहींच क्रिया नसते व ह्यांत वर दिलेली हस्तक्रिया असते.

(८२) अतिक्रान्त चारी करून, पाय कुंचित करावा व वर उचलून पुढें पसरावा आणि परत उंच करून खालीं टाकावा; मग पोटरी वांकवून खोंट मांडीस लावावी म्हणजे जघा वर जाते व जंघा याप्रमाणें वर गेली कीं उडी मारावी. ह्यास **हरिणीप्लुत**[२५७] करण म्हणतात. ह्यांत व हरिणीप्लुत चारींत फरक इतकाच कीं त्यांत अतिक्रान्त चारी झाल्यावर समपाद् करावयाचे असतात व ह्यांत लगेच पुढील क्रिया करावयाची असते.

---

(२५२) भा. ना. ४-१३० (२५३) भा. ना. ४-१३१
(२५४) ,, ,, ४-१३२ (२५५) ,, ,, ४-१३३
(२५६) भा. ना. ४-१३४ (२५७) भा. ना. ४-१३५

(८३) दोला पाय करावा म्हणजे पाय कुंचित करून वर करावा व पुढें मागें हलवून खालीं टाकतांना अंचित करावा व त्रिक फिरवितां फिरवितांच उडी मारावी. या क्रियेस **प्रेङ्खोलितें**[२५८] करण म्हणतात.

(८४) दोन्ही भुज डोक्यावर ठेऊन त्यांचे पंजे व हातांचीं बोटें समोरासमोर येतील असे ठेवावेत व बद्धाचारी करावी म्हणजे मांड्या हलवाव्यात आणि पायांचें स्वस्तिक करावें. ह्यास **नितंम्ब**[२५९] करण म्हणतात.

(८५) **स्खलितें**[२६०] करणांत दोलापाद चारी करून त्या चारीस अनुसरूनच हात करावयाचे असतात आणि शेवटीं ते रेचित व घूर्णित करावयाचे असतात.

(८६) **करिहस्तक**[२६१] करणांत पाय अंचित करावा, डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावा व उजव्या हाताचा तलहात उद्वेष्टित करावा—म्हणजे तर्जनीच्या बाजूनें आरंभ करून बाहेरून आंतल्या बाजूस फिरवावा.

(८७) उजवा हात रेचित करावा, डावा हात लताख्य करावा व पायाचे तळवे जमिनीवर सरपटत पाय पुढें पुढें नेत जावें. ह्यांत पाय जमिनीवर सरपटत जात असल्यानें यास **प्रसर्पित**[२६२] करण म्हणतात.

(८८) उजवा पाय पुढच्या बाजूस अलात करून मग डाव्या पायानें अलात चारी करावी म्हणजे पाय पाठीमागें वळवून कनिष्ठिकेच्या बाजूनें मण्डळ करून पाय टांचेवर टेंकावा आणि पायांस अनुसरून हस्तक्रिया करावी. या करणास **सिंहविक्रीडितें**[२६३] म्हणतात.

(८९) पाय सरपटत पाठीमागचे बाजूस न्यावा, व दोन्ही हात आकुंचित करावेत. हीच क्रिया पुनः पुनः करावी. यास **सिंहकम्पितकं**[२६४] करण म्हणतात.

(९०) हातांपायांसकट सर्व देहच पुढें फेंकून उडी मारतां मारतां वरच्या वर सर्व शरीरास गिरकी द्यावी. ह्यांत ह्याप्रमाणें सर्व शरीरास वरच्या वर गिरकी बसत असल्यानें ह्यास **उद्वृत्त**[२६५] असें म्हणतात.

(९१) **उपसृतक**[२६६] करणांत पाय पुढें फेंकावा व त्याचप्रमाणें हातहि पुढें फेंकावा व सर्व गात्रें मागच्या बाजूस वांकवावींत.

---

(२५८)	भा. ना.		४–१३६	(२५९)	भा. ना.		४–१३७
(२६०)	,,	,,	४–१३८	(२६१)	,,	,,	४–१३९
(२६२)	,,	,,	४–१४०	(२६३)	,,	,,	४–१४१
(२६४)	,,	,,	४–१४२	(२६५)	,,	[illegible]	[illegible]
(२६६)	,,	,,	४–१४४				

(९२) दोलापाद चारी करावी, दोन्ही हातांचे तळहात एकमेकांस घट्ट जोडावेत व मग डावा हात रेचित करावा. या प्रमाणें ह्या करणांत तळहात संघट्टित असल्यानें यास **तलसंघट्टित**[२६७] असें म्हणतात.

(९३) एक हात वक्षःस्थलावर ठेऊन दुसरा हात लोंबता सोडला व चवड्यावर उभें राहिलें म्हणजे त्यास **जनित**[२६८] करण म्हणतात. जनित करणांत व चारींत फरक इतकाच कीं, जनितचारींत वक्षःस्थलावरील हात मुष्टिहस्त असतो व ह्यांत नुसताच असतो.

(९४) **वहित्रिक**[२६९] करणांत जनित पाय करून म्हणजे तलसंचर ठेवून हाताचीं बोटें आपल्या समोर येतील असे ते ठेवावेत व नंतर खालीं सोडावेत.

(९५) कर वक्षःस्थलावर ठेऊन छाती वांकविली व आखण्डल स्थान केलें म्हणजे कंबर व जानु एका रेषेंत येतील इतकीं पायांचीं पावलें आडवीं ठेऊन व दोहोंत चार ताल अंतर ठेऊन उभें राहिलें, म्हणजे त्या करणास **निवेश**[२७०] करण म्हणतात.

(९६) तलसंचर पायांवर उडी मारून तसेंच खालीं यावें व खालीं आल्यावर शरीर जें वांकलेलें असतें—नत झालेलें असतें, तें तसेंच वळवावें म्हणजे त्यास **मनिकाक्रीडित**[२७१] करण म्हणतात.

(९७) उजवा हात फिरवून मांडीच्या मागें वांकडा करून ठेवावा व पोटरी वांकडी करून वर उचलून बाजूस वळवावी. ह्यांत मांडी वर होऊन जरा वळत असल्यानें यास **उरूद्वृत्त**[२७२] म्हटलें असावें.

(९८) हात खालीं सोडावेत, डोकें एकदां ह्या बाजूस व एकदां त्या बाजूस करावें व पाय वळवून वांकडें करून—एकमेकांत गुंतवावेत. ह्यांत अडखळल्याप्रमाणें गति दिसत असल्यानें ह्या करणास **मदस्खालित**[२७३] करण म्हणतात.

(९९) उजवा पाय जणूं काय चालण्याच्या बेतांत आहोंत असा पुढें पसरून कुंचित ठेवावा व हात रेचित करावेत. ह्या करणास **विष्णुक्रांत**[२७४] करण म्हणतात.

(१००) मांडीच्या मागें हात वळवून ठेवला व नंतर त्याच हातानें मांडीस विळखा घातला म्हणजे त्या करणास **संभ्रान्त**[२७५] करण म्हणतात.

(१०१) **विष्कम्भ**[२७६] करणांत उजवा हात अपविद्ध करावयाचा असतो, उजवा पाय सूची करून जमिनीवर ठोकावयाचा असतो व डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावयाचा असतो.

---

(२६७) भा. ना.	४–१४५		(२६८) भा. ना.	१४–६४
(२६९) ,, ,,	४–१४७		(२७०) ,, ,,	४–१४८
(२७१) ,, ,,	४–१४९		(२७२) ,, ,,	४–१५०
(२७३) ,, ,,	४–१५१		(२७४) ,, ,,	४–१५२
(२७५) ,, ,,	४–१५३		(२७६) ,, ,,	४–१५४

(१०२) पाय उद्घट्टित करून तळहात एकाशीं एक जुळवून नंतर डावा डाव्या व उजवा उजव्या नितम्बावर ठेवला म्हणजे त्या करणास **उद्घट्टित**[२७७] करण म्हणतात.

(१०३) आधीं टाळी देऊन दोन्ही हात रेचित करावेत व मग ते आकुंचित करून म्हणजे वांकवून वक्षःस्थलासमोर आणावेत, म्हणजे ह्या क्रियासमूहास **वृषभक्रीडित**[२७८] म्हणतात.

(१०४) नाट्यशास्त्रांत ज्यास **सामापसर्पित**[२७९] म्हटलें आहे त्यासच नटराजाचे देवळांतील चित्राखालील श्लोकांत नागापसर्पित म्हटलें आहे. त्याचें लक्षण पुढें दिल्याप्रमाणें आहेः—

स्वस्तिकापसृतः पादश्शिरश्च परिवाहितम् ।
रेचितौच तथा हस्तौ स्यातां नागापसर्पिते ॥

म्हणजे पायांचें स्वस्तिक करून त्यांतून एक पाय काढून घ्यावा, शिर परिवाहित करावें व हात रेचित करावेत.

(१०५) **लोलिताचें** लक्षणहि नाट्यशास्त्रांत नाहीं हें मागें सांगितलेंच आहे. याच्या लक्षणांतील पहिले दोन चरण नटराजाच्या देवळांत कोरलेलें आहेत व शेवटील दोन चरण अभिनवगुप्तानें दिले आहेत. एकंदरींत ह्यांचें लक्षण खालीलप्रमाणें आहे.

रेचितावंचितौ हस्तौ लोलितं वर्तितं शिरः।
उभयोः पार्श्वयोर्यत्र तल्लोलितमुदाहृतम् ॥

म्हणजे एकदां डाव्या बाजूला व एकदां उजव्या बाजूला अंचित हात करून रेचित करावेत व एकदां इकडे व एकदां तिकडे—म्हणजे हात ज्या बाजूस ज्या वेळीं असतील त्याच बाजूस—त्यावेळीं डोकें वळवावें.

(१०६) खालीं बसल्यासारखें करून तलसंचर पाय खूपसा पुढें पसरावा व वक्षःस्थलहि पुढें पसरावें—वरीलप्रमाणें शरीर करून पाय पसरला म्हणजे वक्षःस्थल पुढें येतेंच—या करणास **शकटास्यँ**[२८०] करण म्हटलें आहे.

(१०७) **रंगावतरणं**[२८१] करणांत पाय पाटीमागें नेऊन त्याचीं बोटें व तळवा वरच्या बाजूस येईल असा ठेवावा; हात त्रिपताक करून अधोमुखांगुली ठेवावेत आणि डोकें खालीं वांकवावें. नर्तकांनीं रंगपीठावर येतांयेतां या करणांत यावयाचें असेल अथवा येतांक्षणी हें करण करावयाचे असेल म्हणून यास रंगावतरण हें नांव दिलें असेल. नटराजाच्या देवळांतील ह्या करणाचे चित्र अगदींच विचित्र काढलें आहे. त्यांत दोन्हीहि हात जमिनीवर टेंकून दोन्ही पाय वर केलेले आहेत.

---

(२७७) भा. ना. ४—१५५ (२७८) भा. ना. ४—१५६
(२७९) ,, ,, ४—१५७ (२८०) ,, ,, ४—१५८
(२८१) ,, ,, ४—१५९

(१०८) **वैशाखरेचितें**[२६२] करणांत हात पाय रेचित करावेत व त्याचप्रमाणें मान व कंबरहि रेचित करावी आणि वैशाख स्थान करावें-म्हणजे दोन्ही पाय वांकडे करून त्यांचीं बोटें दोन्ही बाजूस होतील, अशीं पावलें आडवीं करून ठेवावेत.

३३ याप्रमाणें ह्या एकशें आठ करणांचें वर्णन झालें. वरील वर्णनांत ज्या ज्या ठिकाणीं डावा किंवा उजवा हात किंवा पाय अमुक पद्धतीनें करावा म्हणून सांगितलें असेल, तिथें कांहीं प्रश्नच नाहीं. पण ज्या ठिकाणीं डावा उजवा ह्या तऱ्हेनें कांहीं न सांगतां नुसताच पाय अमुक रीतीनें करावा अथवा हात अमुक पद्धतीनें ठेवावा असें सांगितलें असेल, त्या ठिकाणीं प्रायः पहिल्यानें सांगितलेली सर्व क्रिया उजव्या हातापायांस अनुसरून आहे, असें समजावें. त्याचप्रमाणें डाव्या हातापायाची कांहींच क्रिया सांगितली नसल्यास करणांचें वर्णन देण्यापूर्वी सांगितल्याप्रमाणें पाय सरळ ठेवावा व हात वक्षःस्थलावर ठेवावा.

३४ चारींच्या योगानें ज्याप्रमाणें मंडलें होतात त्याचप्रमाणें करणांच्या संयोगानें खालील प्रकार होतात. दोन[२६३] करणें मिळून एक मातृका होते. तीन करणें मिळून एक कलापक होतो. चार करणांचा एक खण्डक होतो. पांच करणांचा एक संघातक होतो, व सहापासून पुढें कितीही करणें, एकामागून एक केल्यास एक अंगहार होतो, असें भरतानें सांगितलें आहे खरें; पण त्यानें जे बत्तीस अंगहार दिले आहेत, त्यांपैकीं कित्येक अंगहारांत तीन तीन, चार चार, करणेंच दिलीं आहेत. करणांचें वर सविस्तर वर्णन केलेंच असल्यामुळें अंगहारांचें वर्णन करतांना एका पुढें एक करावयाच्या करणांचीं नुसतीं नांवें दिलीं आहेत;

(१) **स्थिरहस्त**[२६४] अंगहारांत आर्धा हात लांब पसरावेत नंतर ते वर उचलून समपाद करावेत. नंतर व्यंसित करून त्यांतील उजवा हात वर करावा व मग प्रत्यालीढ स्थान करून निकुट्टक, उरूद्वृत्त, स्वस्तिकाक्षिप्त, नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें, क्रमानें करावीत.

(२) **पर्यस्तक**[२६५] अंगहारांत खालील करणें क्रमानें करावयाचीं असतात. तलपुष्प, अपविद्ध, वर्तित, निकुट्टक, उरूद्वृत्त, आक्षिप्त, उरोमंडल, नितम्ब व कटिछिन्न.

---

(२६२) भा. ना. रेचितं हस्तपादं च कटिग्रीवा च रोचिता ।
वैशाखस्थानकेनैतद्भवेद्वैशाखरोचितम् ॥

(२६३) भा. ना. ४ – २९ ते ३२ (२६४) भा. ना. ४–१६१ ते १६२

(२६५) ,, ,, ४ – १६४, १६५

(३) सूचीविद्ध[२८६] अंगहारांत अर्धसूची, विक्षिप्त, अलातक, निकुट्टक उरूद्वृत्त, आक्षिप्त, उरोमंडल, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

(४) अपविद्ध[२८७] अंगहारांत अपविद्ध व सूचीविद्ध करणें करून, हात उद्वेष्टित करावेत, त्रिक फिरवावें व मग उरोमंडल हात करून कटिछिन्न करण करावें.

(५) आक्षिप्त[२८८] अंगहारांत नूपुरकरण करून विक्षिप्त करण करावें. मात्र या करणांत हात पाय सारखे पुढेंच फेंकावेत व अलातक करून मग विक्षिप्त, उरोमंडल, नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

(६) उद्घट्टित[२८९] अंगहारांत उजवा हात आधीं उद्वेष्टित करून मग अपविद्ध करावा व उजवा पाय निकुट्टित करावा. नंतर हीच सर्व क्रिया डाव्या हाता पायानें करावी. मग उरोमंडल हात करून नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

(७) विष्कम्भ[२९०] अंगहारांत क्रमानें एकदां उजवा हात व एकदां डावा हात उद्वेष्टित करावा आणि पाय निकुट्टित करावेत. नंतर पाय अंचित करून कुंचित करावेत आणि मग उरूद्वृत्त करून उजवा हात चतुरस्र करावा व उजवा पाय निकुट्टित करावा. हें झाल्यावर भुजंगत्रासित करण करून उजवा पाय उद्वेष्टित करावा व मग परिछिन्न आणि भ्रमर करण करून त्रिक फिरवावें आणि शेवटीं करिहस्त व कटि-छिन्न हीं करणें करावींत.

(८) दंडपाद करून उजवा हात इकडे तिकडे फेंकावा व व्यंसित करण करून त्यांतील डावा हात व डावा पाय पुढें पसरावा. मग दोन वेळ निकुट्टक करून आक्षिप्त, उरोमंडल, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. या क्रियासमूहास अपराजित[२९१] अंगहार म्हणतात.

(९) कुट्टित व भुजंगत्रासित करण करून उजवा हात रेचित करावा. नंतर उजवा हात पताक करून, आक्षिप्त व उरोमंडल हीं करणें करावींत. हीं झाल्यावर लताख्य नृत्तहस्त करून कटिछिन्न करण करावें. हाच विष्कम्भापसृत[२९२] अंगहार होय.

---

(२८६) भा. ना. ४–१६६, १६७ (२८७) भा. ना. ४–१६८ १६९
(२८८) ,, ,, ४–१७०, १७१ (२८९) ,, ,, ४–१७२, १७३
(२९०) ,, ,, ४–१७४ ते १७६ (२९१) ,, ,, ४–१७७, १७८
(२९२) ,, ,, ४–१७९, १८०

(१०) **मत्ताक्रीड**[२९३] अंगहारांत त्रिक चांगलें फिरवून नूपुरकरण करावें व मग भुजंगत्रासित, वैशाखरेचित, आक्षिप्त, व कटिछिन्न हीं करणें करावीत. नाट्यशास्त्रांत शेवटील करण, कटिछिन्नाच्या ऐवजीं परिछिन्न करण्यास सांगितलें आहे. पण सर्व अंगहारांत शेवटील करण कटिछिन्न असल्यामुळें इथेंही वरील पाठ बदलून, कटिछिन्न असाच पाठ घेतला आहे.

(११) **स्वस्तिकरेचित**[२९४] अंगहारांत रेचित व वृश्चिककरण करून नंतर पुन्हा तीच त्याच क्रमानें करावींत. तीं झाल्यावर एकदां उजवीकडे व एकदां डावीकडे निकुट्टित करण करून लताख्य हात करावेत. शेवटीं कटिछिन्न करण करावें.

(१२) पार्श्वस्वस्तिके[२९५] पाय करून अर्धनिकुट्टक करण करावें. मग हीच क्रिया ह्याच क्रमानें दुसऱ्या बाजूस वळून परत करावी व हात फिरवून मांडिच्या पाठीमागें ठेवावे. नंतर आक्षिप्त, नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें केलीं असतां ह्या करणसमूहास **पार्श्वस्वस्तिक** अंगहार असें म्हणतात.

(१३) **वृश्चिकापसृतांत**[२९६] वृश्चिक चरण करून उजवा हात लताख्य करावा. नंतर तोच हात नाकासमोर आकुंचित करून उद्वेष्टित करावा. नंतर नितम्ब फिरवावें व शेवटीं करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

(१४) **भ्रमरें**[२९७] अंगहारांत आधीं पाय नूपुर करावयाचा असतो. मग आक्षिप्त व परिछिन्न करण करून उजवा पाय सूची करावा व शेवटीं नितम्ब, करिहस्त, उरोमण्डल व कटिछिन्न करणें करावींत.

(१५) **मत्तस्खलितांत**[२९८] मत्तल्लि करण करून व उजवा हात फिरवून गालाच्या बाजूस आकुंचित करून मग अपविद्ध, तलसंस्फोटित, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें क्रमानें करावींत.

(१६) हात दोलित करून स्वस्तिक करण करावें. नंतर त्यांतून हात काढून आंतल्या बाजूस वळवावेत म्हणजे दोन्ही हात दोन्ही बाजूंनीं वक्षःस्थलाच्या बाजूला आणावेत व त्यांचे तळहात एकमेकांस घट्ट जुळवावेत. नंतर निकुट्टित, ऊरूद्वृत, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. असें केलें असतां त्यास **मत्ताद्विलासित**[२९९] अंगहार असें म्हणतात.

---

(२९३) भा. ना. ४-१८१, १८२ (२९४) भा. ना. ४-१८३, १८४
(२९५) ,, ,, ४-१८५ ते १८७ (२९६) ,, ,, ४-१८८, १८९
(२९७) ,, ,, ४-१९०, १९१ (२९८) ,, ,, ४-१९२, १९३
(२९९) भा. ना. ४-१९४, १९५

(१७) **गतिमण्डलें**[३००] अंगहारांत आखंडल स्थान करून हात रेचित करावेत व उजवा पाय उद्वृत्त करून मत्तल्लि, आक्षिप्त, उरोमण्डल व कटिछिन्न हीं करणें करावीं.

(१८) **परिच्छिन्नांत**[३०१] आधीं समपाद चारी करून मग परिछिन्न व आविद्ध करणें करावींत. नंतर आविद्धांतील उजव्या पायानें बाहेरच्या बाजूस गिरकी घेऊन म्हणजे आंगठ्याच्या बाजूनें पाय वाटोळा फिरवून-भ्रमरक करावें व डाव्या पायानें सूची करून अतिक्रान्त, भुजंगत्रासित, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

(१९) **परिवृत्त**[३०२] अंगहारांत स्वस्तिक हात हालवीत डोक्यावर ठेवावेत. नंतर शरीर वांकवून उजवा हात रेचित करावा व पुन्हां उंच करून तो उजवा हात परत रेचित करावा. हें झाल्यावर दोन्ही हात लताख्य करून वृश्चिक, रेचित, करिहस्त व भुजंगत्रासित हीं करणें करावींत. हीं झाल्यावर पायांचें स्वस्तिक करून प्रेक्षकांकडे पाठ करावी व पहिल्यापासून शेवटपर्यंतच्या पाय स्वस्तिक करून उलट फिरण्यापर्यंतच्या सर्व क्रिया परत कराव्यात. ह्याप्रमाणें शेवटीं उलट बाजूस फिरलें असतां प्रेक्षकांकडे पुन्हां तोंड होईल. तें झाल्यावर नर्तकानें करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

(२०) **वैशाखरेचित**[३०३] अंगहारांत सर्व शरीर रेचित करून हात अपविद्ध करावेत आणि आखण्डल स्थान करावें. नंतर शरीर उंच करून करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. ह्या अंगहाराचें नांव वैशाखरेचित असून ह्यांत वैशाखस्थान करावयास सांगण्याऐवजीं आखण्डल स्थान करावयास कसें सांगितलें आहे, असें प्रथम दर्शनीं वाटण्याचा संभव आहे. पण आखण्डल स्थानांत दोन्ही पायांत चार ताल अंतर ठेवावयाचें असतें आणि कंबर व गुडघे एका रेषेंत आणावयाचे असतात; पण वैशाख स्थानांत पायांतील अंतर कितीहि चालतें, मात्र शरीर उंच करून ताठ ठेवावयाचें असतें, एवढें लक्षांत घेतलें म्हणजे वरील शंकेस जागा उरणार नाहीं. कारण आखण्डल स्थान करून नंतर ताठ तसेंच उभें रहावें म्हणून सांगितलें आहे, याचाच अर्थ वैशाख स्थानांत उभे रहावें, असा न सांगतांच कसा होतो, हें त्या दोन स्थानांतील फरक लक्षांत घेतां सहज कळून येईल.

(२१) **परावृत्त**[३०४] अंगहारांत आधीं जनित करण करून उजवा पाय पुढें

---

(३००) भा. ना. ४-१९६, १९७ (३०१) भा. ना. ४-१९८, १९९
(३०२) ,, ,, ४-२००, २०३ (३०३) ,, ,, ४-२०४, २०५
(३०४) ,, ,, ४-२०५, २०६, २०७

पसरावा व मग अलातक करण करून त्रिक फिरवावें आणि डावा हात अंचित करून गण्डस्थलावर हळूहळू ठोकावा व कटिछिन्न करण करावें.

(२२) **अलातकांत**[३०५] आधीं स्वस्तिक करण करून व्यंसित करणाप्रमाणें हात ठेवावेत व मग अलातक, ऊर्ध्वजानु, निकुंचित, अर्धसूची, विक्षिप्त, उद्वृत्त, आक्षिप्तक, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें क्रमानें करावींत.

(२३) **पार्श्वच्छेदकांत**[३०६] हात वक्षस्थलावर निकुट्टित करून उर्ध्वजानु, आक्षिप्त व स्वस्तिक हीं करणें क्रमानें करावींत व नंतर त्रिक फिरवावें. मग हात उरोमण्डल करून नितम्ब, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत.

(२४) डाव्या पायानें सूची चारी व उजव्या पायानें विद्युद्भ्रान्त चारी केली व नंतर याच्याच उलट म्हणजे उजव्या पायानें सूची चारी व डाव्या पायानें विद्युद्भ्रान्त चारी केली आणि लताख्य हात करून कटिच्छिन्न करण केलें, म्हणजे त्या सर्वांचे योगानें **विद्युद्भ्रान्त**[३०७] नांवाचा अंगहार होतो.

(२५) **उद्वृत्तकांत**[३०८] उजवा पाय नुपूर करावा व हात मकराख्य करून दोहीं बाजूंस लोंबते सोडावेत. नंतर त्याच दोन हातांनीं विक्षिप्त करण करून ते सूची हस्त करावेत व त्रिक फिरवावें. शेवटीं लता हात करून कटिच्छिन्न करण करावें.

(२६) **आलीढ**[३०९] अंगहारांत आलीढ स्थान करून व्यंसित करणांतील हातांप्रमाणें हात करून खांद्यावर हळूहळू ठोकावेत. डावा पाय नूपुर व उजवा अलात करावा. नंतर उजवा पाय पुढें फेंकून – आक्षिप्त करणांतील करून – हात उरोमंडल करावेत आणि शेवटीं करिहस्त व कटिच्छिन्न करणें करावींत.

(२७) **रेचित**[३१०] अंगहारांत उजवा हात रेचित करून शरीराची उजवी बाजू वांकवून रेचित करावी. ती बाजू ताठ करून पुनः डाव्या बाजूस त्याच क्रियांची आवृत्ति करावी आणि शेवटीं रेचित, उरोमण्डल व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत.

(२८) उजव्या हातानें नूपुर करण करून त्रिक फिरवावें. मग व्यंसित करणांतील हात करून त्रिक फिरविलेलें नीट करावें. नंतर उजवा पाय अलातक करून त्याच पायानें सूची करावी व शेवटीं करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत. हाच **आच्छुरित**[३११] अंगहार होय.

---

(३०५) भा. ना. ४–२०७, २०९ (३०६) भा. ना. ४–२०९ ते २११.
(३०७) ,, ,, ४–२११ ते २१२. (३०८) ,, ,, ४–२१३ ते २१४.
(३०९) ,, ,, ४–२१५ ते २१६. (३१०) ,, ,, ४–२१७ ते २१८
(३११) ,, ,, ४–२१९ ते २२०.

(२९) **आक्षिप्त रेचित**[३१२] अंगहारांत हातपाय रेचित करून स्वस्तिक करावेत. मग तीं स्वस्तिकें मोडून पुन्हा रेचित व स्वस्तिक करून हात पाय परत रेचित करावेत. नंतर रेचितावर येत असणारे पाय उडी मारल्यासारखे करावेत म्हणजे सर्व शरीर वर फेंकल्यासारखें होईल. नंतर उद्वृत्त, आक्षिप्त, उरोमण्डल, नितम्ब, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत.

(३०) विक्षिप्त करणांत एकदां पाय पुढील बाजूस फेंकले असल्यास सारखे तसेच फेंकावयाचें असतात आणि एकदां मागें फेंकल्यास मग सारखे मागेंच फेंकावयाचे असतात. पण **संभ्रांत**[३१३] अंगहार करतांना विक्षिप्त करण करावयाचें तें पुढच्या बाजूस हात पाय फेंकूनच करावयाचें असतें. त्याप्रमाणें तें आधीं करावें. मग डावा पाय सूची करून डावा हात विक्षिप्त करावा (इथें मात्र वरील विशिष्ट नियम लागूं नाहीं) आणि वक्षःस्थलावर ठेवावा. नंतर त्रिक वळवून नूपुर, आक्षिप्त, अर्धस्वस्तिक, नितम्ब, करिहस्त, उरोमण्डल व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत.

(३१) अपक्रान्त चारी करून उजवा हात व्यंसित करणांतील करावा. नंतर तोच उद्वेष्टित करावा व अर्धसूची करण करावें. नंतर विक्षिप्त, कटिच्छिन्न, उद्वृत्त, आक्षिप्त, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत. ह्या सर्व क्रियासमूहास **अपसर्प**[३१४] अंगहार म्हणतात.

(३२) शेवटील अंगहार म्हणजे **अर्धनिकुट्टक**[३१५] होय. यांत उजवा पाय नूपुर करून मग ती चारी सोडून भराभर आक्षिप्त चारी त्याच पायानें करावी. नंतर त्या पायाप्रमाणेंच दोन्ही हात फेंकून त्रिक वळवावें व शेवटीं निकुट्टक व कटिच्छिन्न हीं करणें करावींत.

३५. एथपर्यंत एकेकट्या व्यक्तीनें करावयाच्या नृत्ताचा अथवा ज्यास इंग्रजींत Solo dance म्हणून म्हणतात, त्याचा विचार झाला. या नंतर आतां अनेक व्यक्तींनीं मिळून करावयाच्या नृत्ताचा विचार करावयाचा राहिला आहे. इंग्रजी पद्धतीप्रमाणें पुरुष व स्त्रिया यांनीं मिळून करावयाचें नृत्त भरतानें कोठेंहि दिलें नाहीं. जुन्या वाङ्मयांतहि रासक्रीडेशिवाय इतर कोठेंहि असल्या प्रकारच्या नृत्ताचा उल्लेख नाहीं आणि म्हणूनच मिश्रनृत्ताविरुद्ध जे बरेचसे आक्षेप असतात, ते या भारतीय नृत्ताचे विरुद्ध येऊं शकत नाहींत.

---

(३१२) भा. ना. ४–२२१ ते २२३. (३१३) भा. ना. ४–२२४ ते २२६.
(३१४) ,, ,, ४–२२७ ते २२८. (३१५) ,, ,, ४–२२९, २३०

३६. अनेक व्यक्तींनीं मिळून करावयाचे नृत्तास भरतानें पिण्डी असें नांव दिलें आहे. पिण्डीभूत होऊन म्हणजे अनेक माणसांनीं एकत्र होऊन जें नृत्त करावयाचें असतें तें पिण्डीनृत्त होय. याचे पिण्डीबंध, शृंखलाबंध, लताबंध व भेद्यकबंध असे चार प्रकार आहेत.[३१६] पिण्डीबंध नामक भेदांत अनेक व्यक्तींनीं मिळून एका विशिष्ट प्रकारच्या आकृतींत उभें रहावयाचें असतें. युद्धांत सेनेची जशी निरनिराळ्या तऱ्हेची रचना करून तीस चक्रव्यूह, शकटव्यूह, सुपर्णव्यूह इत्यादि नांवें देत असत, त्याप्रमाणें ह्या पिंडीबंधांतहि पाहणारास मोराच्या आकृतीचा भास होईल अशा तऱ्हेनें नर्तक उभे राहिल्यास त्या पिण्डीस मयूरपिण्डी, त्रिशूलाची आठवण होईल अशा आकृतींत उभें राहिल्यास त्यास रौद्रीपिण्डी, इत्यादि प्रकारचीं नांवें देत असत. नर्तकांनीं याप्रमाणें नुसतें एकाद्या आकारांत उभें राहून चालत नसे. तर एकदां कोणता तरी विशिष्ट प्रकारचा आकार केला, विशिष्ट प्रकारच्या आकारांत उभें राहिलें म्हणजे मग पुढील जे जे अंगविक्षेप करावयाचे ते ते सर्वांनीं एकदम व एकाच वेळीं करावयाचे असत. असें केल्यानें कोणत्याहि प्रकारच्या नृत्तांत किंवा करणांत ती आकृति कधींहि मोडत नसे. ती तशीच्या तशीच राही. भरतानें या प्रकारच्या मयूर, कमल, त्रिशूल, हल, गरुड, इत्यादि प्रकारच्या पिण्डी सांगितल्या आहेत व त्यांस त्या गोष्टी, ज्या ज्या देवतांचीं विशिष्ट चिन्हें म्हणून मानलीं गेलीं आहेत, त्या त्या देवतांचीं नांवें दिलीं आहेत. भरतानें दिलेल्या वरीलप्रमाणें कांहीं आकृतींची आपणास कल्पना करतां येते; पण कांहींची कल्पनाच करतां येत नाहीं. कारण ' यावृधी ' म्हणजे कोणत्या प्रकारचा आकार हें ' यावृधी ' शब्द कोषांत सांपडत नसल्यानें समजण्यास मार्ग नाहीं. तसेंच यक्षाची आकृति कोणती, हें कळण्यासहि मार्ग नाहीं.

३७. शृंखलाबंध म्हणजे नर्तकांनीं एकमेकांच्या हातांत हात घालून एका रांगेंत उभें राहून एकेक दुवा जोडून होणाऱ्या सांखळीप्रमाणें सांखळी करणें. सांखळी तयार करण्याचे दोन भेद करतां येतील. पैकीं आपल्या जवळील–माणसाच्या व्यक्तीच्या हातांत हात घालून उभें रहाणें, हा पहिला व साधा भेद होय. दुसरा भेद म्हणजे आपल्या जवळील व्यक्ति सोडून पुढील व्यक्तीचे हातांत हात घालणें. ह्या दुसऱ्या प्रकाराचे दोन प्रकार होतात. त्यांपैकीं एक म्हणजे आपल्या जवळील व्यक्तीच्या समोर हातांची गांठ होईल अशा तऱ्हेनें हातांत हात घालणें आणि दुसरा म्हणजे त्या व्यक्तीच्या पाठीकडे गांठ होईल अशा तऱ्हेनें हातांत हात घालून उभें राहणें. या प्रमाणें एक सोडून दुसऱ्या मनुष्याच्या हातांत हात घालून उभें राहिलें असतां जवळील व्यक्तीच्या हस्तक्रियेंत कांहीं एक अडथळा न येतां हातांची गांठ देतां किंवा काढतां येते.[३१७]

(३१६) भा. ना. ४–२७० (३१७) E. Scott-Dancing Ch XII.

३८. लताबंधात निरनिराळ्या तऱ्हेचें जाळें विणल्याप्रमाणें नर्तकांनीं उभें रहावयाचें असतें. शृंखला ही एकाच ओळींत उभें असलेल्या माणसांनीं करावयाची असते पण लता नानाप्रकारच्या आडव्या तिडव्या रेषेंत उभ्या असलेल्या व्यक्तींनीं मिळून करावयाची असते. शृंखला व लता यांतील मुख्य भेद हाच आहे.[३१८]

३९. पिण्डीनृत्ताचा भेद्यकबंध हा शेवटील प्रकार होय. अनेक प्रकारच्या नृत्तकरणांनीं व आकृतींनीं याचे अनेक भेद करतां येतील. पिण्डीबंधांत व ह्यांत फरक इतकाच कीं, पिण्डींत एकदां एक आकृती केली म्हणजे ती करणाऱ्या सर्व व्यक्तींनीं एका वेळीं एकाच प्रकारचे अंगविक्षेप करावयाचे असतात. पण भेद्यक बंधांत एकादी आकृति केली असतां प्रत्येक व्यक्तीनें एकाच तऱ्हेचे अंगविक्षेप करावे लागत नाहींत. त्यांपैकीं कांहींनीं लताहस्त केले, कांहींनीं दोलापाद केले, अथवा कांहींनीं वृश्चिक करण केलें तर दुसऱ्या कांहींनीं दुसरेंच एकादें करण केलें अथवा दुसरेच नृत्त हस्त केले तरी चालतात. ह्यांत एकंदरींत सर्वांचें अंगविक्षेप दिसण्यांत सुंदर दिसले म्हणजे झालें, एवढेंच तत्व लक्षांत ठेवावयाचें असतें. पिण्डीबंध[३१९] कनिष्ट लयांत, शृंखला आणि लताबंध मध्यम लयांत आणि भेद्यकबंध ज्यष्ठ लयांत करावयाचा असतो. या नृत्तक्रिया साधारणपणें स्त्रियाच करीत असत असें भरताच्या लिहिण्यावरून वाटतें.

४०. याप्रमाणें नृत्ताच्या निरनिराळ्या अंगांचा यथामति विचार केला आहे. या विषयाचा कोठेंच कोणी फारसा विचार केला नसल्यानें, हें प्रकरण इतकें लांबवावें लागलें. याहूनहि अधिक विस्तृत रीतीनें याचा विचार करतां येईल; पण नृत्ताला आणि तें करणाऱ्या नर्तकींना कोणत्याहि कारणानें कां होईना, कमीपणा आल्यामुळें लोकांना अप्रिय असलेल्या व म्हणूनच त्यांनीं दुर्लक्ष केलेल्या, पण सर्व लोकांस स्वाभाविकरीत्याच प्रिय असलेल्या, ह्या ललितकलेचा अधिक विचार न करतां झाला इतकाच पुरे, असें समजून या प्रकरणाची येथेंच रजा घेणें बरें.

---

(३१८) भा. ना. ४–२७१.　(३१९) भा. ना. ४–२७२०.

प्रकरण ४ थें.

" नाट्यं भावानुकीर्तनम् "

१ अवतरणस्थानीं दिलेल्या भरतकृत नाट्य-व्याख्येवरून नाटक हें सर्वथैव भावावर किती अवलंबून आहे, हें दिसून येतें. अर्थात् ज्यांचें नाटकांत अनुकरण करावयाचें असतें, त्या ह्या भावांची जोंपर्यंत आपणाला बरोबर कल्पना येणार नाहीं, तोंपर्यंत नाटकाच्या वर दिलेल्या लक्षणाचाही खरा अर्थ कळणार नाहीं. म्हणून ह्या भागांत भावांचा विचार करावयाचा आहे.

२ निर्विकार मनांत कोणत्याही कारणानें कसलाही विकार जागृत झाला कीं त्यास भाव असें म्हणतात. या भावाचा मनुष्याला निरनिराळ्या प्रसंगीं निरनिराळ्या स्थितींत निरनिराळ्या तऱ्हेनें अनुभव येत असतो. आईला फार दिवसांनीं मूल भेटलें तर तिच्या मनांत आनंदोर्मि उचंबळूं लागतील. कोणी जिवलग मनुष्य अत्यवस्थ आहे असें समजलें असतां आपणांस दुःख होईल. मांस, मेद् इकडे तिकडे पडलेलें आहे, रक्ताचा सडा घातल्याप्रमाणें दिसत आहे, कुत्रीं हाडें चघळीत बसलीं आहेत, असा देखावा दृष्टीस पडला तर आपल्या मनांत किळस उत्पन्न होईल. वर सांगितलेल्या आनंद, दुःख व किळस या चित्तवृत्ति जरी एक-मेकांपासून भिन्न असल्या, तरी त्या सर्व, भाव या एकाच सदराखालीं येतील.आतां हे भाव मनांत कसे उद्भवतात तें पाहूं.

३ मनुष्याला जीं पांच ज्ञानेंद्रियें ईश्वरानें दिलीं आहेत त्यांच्यायोगानें आपल्यास सृष्टींतील निरनिराळ्या पदार्थांचें ज्ञान होत असतें; पण या वस्तूंचा आपल्याशीं विशेष संबंध आला असतां त्यापासून होणारें सामान्य ज्ञान आपणांस विशेष प्रकारानें जाणवतें. उदाहरणार्थ – पौर्णिमेचा चंद्र आपल्या षोडश कलांनीं पूर्ण असा गगनांत विराजला आहे, त्याच्या चांद्रिकेच्या सुधावृष्टीनें सर्व पृथ्वी प्रसन्न झाली आहे, चोहींकडे मंद, शीतल व सुगंधित वायु वहात आहे, अशी वैभवसंपन्न निशा एकरूपच असतांहि हिच्या दर्शनानें निरनिराळ्या व्यक्तींत निरनिराळे भाव उत्पन्न होतील. सर्व दिवसभर अभ्यास करून थकलेला विद्यार्थी त्या निशेकडे पाहून आपल्या प्रिय मित्राबरोबर फिरावयास जाण्यास उत्कंठित होईल, तर शापभ्रष्ट यक्षाप्रमाणें कान्तेपासून दूर राहणारा एखादा विरही पुरुष, चंद्राच्या शीतल चंद्रिकेनें

---

(१) भा. ना. १–७१ (२) दृ. २–३१

उल्हसित होण्याचे ऐवजीं, रजनीचें तें वैभव पाहून विरहाग्नीनें अत्यंत तप्त होईल. ही उत्कंठा किंवा हा ताप उत्पन्न होण्यास जीं कारणें लागलीं, त्याच कारणांस शास्त्रज्ञांनीं विभाव[3] हें नांव दिलें आहे. भावोत्पादन करणाऱ्या विभावांपैकीं, कांहीं त्या त्या उत्पन्न होणाऱ्या भावाच्या दृष्टीनें जास्त महत्वाचे असतात व कांहीं कमी महत्वाचे असतात; पैकीं महत्वाच्या विभावास आलंबन विभाव व इतरांस उद्दीपन विभाव अशीं नावें दिलीं आहेत. वरील उदाहरणांत मित्र व स्त्री आणि भोंवतालची परिस्थिति हीं उत्पन्न झालेल्या भावाचीं कारणें आहेत. ह्या तीन कारणांपैकीं मित्र किंवा स्त्री हीं कारणें नसतीं तर वरील उत्पन्न झालेले उत्कंठा व ताप, हे भाव उत्पन्न झाले नसते. उत्कंठा व ताप हे भाव अनुक्रमें मित्र व स्त्री ह्यांवर अवलंबून आहेत आणि म्हणून वरील उदाहरणांत मित्र व स्त्री हे आलंबन[4] विभाव होत. तसेंच चंद्र चांद्रिकेमुळें खुलून दिसणारी रजनी, मित्र जवळ नसल्यानें त्यासह सहल करण्याची उत्कंठा व स्त्री जवळ नसल्यानें होणारा शोक, ह्या दोहोंसहि तीव्रतम करीत असल्यानें, उद्दीपन[5] विभाव म्हणून म्हटली जाईल. हे भेद भरतानें दिलेले नाहींत.

४. या आलंबन उद्दीपन विभावांच्या योगानें भावोत्पत्ति झाली कीं, मनुष्याचे चेहऱ्यावर त्या त्या भावास अनुसरून निरनिराळ्या प्रकारचे फरक दिसून येतील. उदाहरणार्थ आनंद झाला तर मनुष्याचे नेत्र प्रफुल्लित होतील व त्याच्या मुखावर हास्य विलसूं लागेल, पण त्याच्याच उलट एखाद्यास शोक झाला तर त्याचे डोळ्यांतून अश्रु वाहूं लागतील व चेहरा म्लान होईल. तसेंच निरभ्र आकाश पाहून फिरावयास गेलेल्या विद्यार्थिवर्गांत, अकस्मात् मेघवृष्टि होऊं लागल्यास, वीज कडाडूं लागल्यास, सोसाट्याचा वारा सुटल्यास, एकच गडबड उडून ते थंडीनें कांकडत, चिखल उडण्याच्या भीतीनें वस्त्रें उंच धरीत, विजेच्या भयानें धांवत, कसें एकदाचें घर हातीं येतें ह्या चिंतेनें पळ काढतील. वरील उदाहरणांत दिसून येणारे निरनिराळे अंग-विकार निरनिराळ्या भावांमुळें उत्पन्न झाले आहेत व ह्या अंगविकारांवरूनच कोणाचे ठिकाणीं कोणता भाव उत्पन्न झाला, हें कळून येत असतें. उदाहरणार्थ पहिल्या ठिकाणीं दिसणारे हास्यादिविकार, हर्ष हा भाव दाखवितात; दुसऱ्या ठिकाणीं दिसणारे अश्रु व म्लान मुख हे विकार, शोक हा भाव दर्शवितात आणि तिसऱ्या ठिकाणीं उडालेली मुलांची धांदल, आवेग हा भाव दाखविते. याप्रमाणें विभावाचे योगानें भावोत्पत्ति झाली असतां भावांचे मागोमाग जे फरक शरीरावर दिसून येतात व उत्पन्न झालेले भाव दुसऱ्यांच्या दृष्टोत्पत्तीस आणून देतात, त्यांस अनुभाव[6] असें म्हणतात.

---

(३) भा. ना. ७-४ (४) द. ४-२
(५) द. ४-२ (६) भा. ना. ७-५

५. विभावापासून उत्पन्न होणाऱ्या व अनुभाव उत्पन्न करणाऱ्या ज्या भावनामक चित्तवृत्ति सांगितल्या त्या असंख्य आहेत. ह्यांपैकीं प्रत्येकीचें वर्णन करावयाचें म्हटल्यास अशक्य होईल. म्हणून हा अतिप्रसंग टाळण्याकरतां शास्त्र-कारांनीं यांपैकीं ज्या वृत्तींचें वर्णन काव्यांत येतें अथवा नाटकांत ज्यांचा अभिनय दाखवितां येतो, त्यांचे ठळक ठळक असे तेहतीस भेद सांगितले आहेत. निर्वेद, ग्लानि, शंका, असूया, मद, श्रम, आलस्य, दैन्य, चिंता, मोह, स्मृति, धृति, व्रीडा, चपलता, हर्ष, आवेग, जडता, गर्व, विषाद, औत्सुक्य, निद्रा, अपस्मार, सुप्त, विबोध, अमर्ष, अवहित्थ, उग्रता, मति, उन्माद, मरण, व्याधि, त्रास व वितर्क, हीं यांचीं नावें आहेत. मनुष्याचे मनांत येणारा कोणताहि विकार, या वर सांगितलेल्या तेहतीस प्रकारांपैकीं कोणत्या ना कोणत्या तरी प्रकारांत स्थूलमानानें येतो.

६. यांपैकीं प्रत्येकाचे विभाव व तो उत्पन्न झाला असतां दिसून येणारे अनु-भाव, पुढें सोदाहरण सांगितले आहत. नाटकांत नटांनीं हे भाव झाले आहेत असें भासविण्याकरितां, अभिनयानें अनुभाव दाखवावयाचे असतात व काव्यांत कवींनीं त्यांचें वर्णन करावयाचें असतें.

(१) **निर्वेद** म्हणजे उदासीनता. ही अनेक कारणांनीं उत्पन्न होते. ती कधीं दारिद्र्यानें, कधीं कोणी शाप दिल्यानें, कधीं आपल्यावर कोणी रागावल्यानें, कधीं आपल्यास कोणी मारल्यानें, कधीं कोणी अपमान केल्यानें व कधीं प्रियज-नांच्या वियोगानें होते. मृच्छकटिकाच्या पहिल्या अंकांत,

" दारिद्र्याद्ध्रियमेति ह्रीपरिगतः प्रभ्रश्यते तेजसो
निस्तेजाः परिभूयते परिभवान्निर्वेदमापद्यते "

म्हणणाऱ्या दरिद्री चारुदत्ताचें उदाहरण म्हणजे दारिद्र्यानें उत्पन्न झालेल्या निर्वेदाचें होय. एकच प्यालयांतील " भाई जाणार म्हणून कोणत्याही कामाला कसा तो उत्साह वाटत नाहीं " असें म्हणणाऱ्या सिंधूचें उदाहरण भाईच्या भविष्यत्कालीन वियोगामुळें होणाऱ्या निर्वेदाचें होय. इतर कारणांनीं होणाऱ्या निर्वेदाचींही अशींच उदाहरणें देतां येतील.

---

(७) भा. ना. ६–१८ ते २१ (८) भा. ना. ७–२३ व त्यापुढील मागील गद्य. ह्या प्रकरणांतील श्लोकांच्या आंकड्यांबरोबरच त्याजवळील त्या विषयावरील गद्याचाही उल्लेख आहे, असें समजावें.

तत्वज्ञानाचा बोध होऊनहि निर्वेद म्हणजे एकप्रकारचें औदासीन्य उत्पन्न होते; हें औदासीन्य वरील औदासीन्याहून जरी मूलतः भिन्न असलें तरी व्यवहारांतील गोष्टींविषयीं उदासवृत्ति होणें ही व 'निष्क्रियता' उत्पन्न होणें ही गोष्ट, दोहोंतही सामान्यच असल्यानें भरतानें ह्याची गणना वरील निर्वेदांतील विभावांतच केली आहे. तत्वज्ञानापासून निर्वेद झाला असतां मनुष्यास जगांतील मायामोहांच्या पसाऱ्याचा वीट येऊन तो ऐहिक गोष्टींबद्दल उदास होतो व नित्यव्यवहारांचा ईश्वरावर हवाला टाकून बसतो. उदाहरणार्थ, तुकारामबुवा. केवढा दुष्काळ पडला, घरांत अन्नाचा कणही शिल्लक नाहीं, बायकामुलें भुकेनें व्याकुळ झालीं आहेत, स्वतांला अंगावर घेण्यास पुरेसें वस्त्रहि नाहीं, अशी स्थिति आली असतांहि खरें तत्वज्ञान झाल्यानें ते वरील सर्व गोष्टींचा ईश्वरावर भार टाकून या सर्व गोष्टींबद्दल उदासीन होते.

मनुष्य उदास झाला असतां निरुत्साही होऊन दीर्घ निश्वास सोडीत व वेळीं रडतही बसतो, किंवा ईश्वरावर हवाला टाकून स्वस्थ राहतो.

(२) मनुष्य रोगग्रस्त झाला असतां, त्याच्यावर उपाशीं रहाण्याचा प्रसंग आला असतां, त्याच्या मनाचा कांहीं कारणानें संतापातिशय झाला असतां, तो खूपशी दारू प्याला असतां, त्यानें शक्तीबाहेर श्रम केले असतां, त्याला वांत्या किंवा जुलाब झाले असतां, त्यास जो एक प्रकारचा थकवा वाटतो, त्यासच **ग्लानि** असें म्हणतात. ग्लानि आलेला मनुष्य दीन व क्षीण होतो, त्याचीं गात्रें गलित होतात, त्याचा शब्द व डोळे खोल जातात, तोंड फिक्कें पडतें व त्याची गति मंद होते. या स्थितींत तहान भूकहि नाहींशी होते. अति परिश्रमानें व भुकेनें व्याकुळ झालेली संत सखू पाण्याच्या घागरी वहातां वहातां डोकें फिरूं लागल्यामुळें खालीं बसते, ती ग्लानीमुळेंच होय.

(३) चोरी केली असतां अथवा राजाचा कांहीं अपराध केला असतां किंवा हातून एखादें पापकर्म घडलें असतां, लोकांस कळेल कीं काय अशी भीति वाटून जी एकप्रकारची संशयित वृत्ति होते, तिलाच **शंका** असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति विशेषेंकरून स्त्रिया व नीच प्रवृत्तीच्या माणसांत फार करून दिसून येते, असें भरताचें म्हणणें आहे. कित्येकवेळां आपणच आपलें बिंग बोलून जाऊं कीं काय असें वाटतें. तेव्हां या शंकेस आत्मसमुत्था म्हणतात व दुसरें कोणी आपलें हृद्गत जाणील कीं काय असें वाटतें तेव्हां तिला परसमुत्था असें म्हणतात.

मनांत शंका उत्पन्न झाली असतां मनुष्याची स्थिति रामदासांनीं वर्णन केलेल्या 'वाजे पाऊल आपुलें । म्हणे मागें कोण आलें' अशी होऊन तो पुन्हा

---

(९) भा. ना. ७-२६, २७ (१०) भा. ना. ७-२८ ते ३०

पुन्हां मागें वळून पाहूं लागतो, त्याची चर्या फिक्की पडून अंगाला कंप सुटतो, ओंठ शुष्क होतात, घसा कोरडा पडतो व जीभ आंत ओढली जाते; कधीं कधीं तर तोंडहि काळें ठिक्कर पडतें व तो मनुष्य अंग चोरून चालूं लागतो. मृच्छकटिकांत शार्विलकानें चोरी केल्यावर त्याची किती संशयित वृत्ति झाली होती ह्याचें त्यानेंच खालील साकींत वर्णन केलें आहे:—

कोणी चालत येतां वाटे शोधाया मज आला ।
धांवत येतां आला वाटे बद्ध कराया मजला ॥
दूषित मन ज्याचें । येतो संशय मनिं त्याचे ॥

खून झांकण्याची खटपट करणाऱ्या गिरिधरानें कितीही शांत दिसण्याचा प्रयत्न केला तरी अरुंधतीच्या भेदक दृष्टीनें त्याचा गुन्हा ओळखलाच व ती त्यास 'तुला पुरावा पाहिजे ? मग दुसरा पुरावा कशाला ? खुनाचा आरोप तुझ्यावर करतांच खाडकन उतरलेला तुझा चेहरा, ही तुझी मनाची उडालेली गाळण, भीतीनें थरारणारें हें शरीर, सर्वांगाला सुटलेला हा घाम, यापेक्षां अन्य पुरावा तो काय पाहिजे?'[११] याप्रमाणें म्हणते; यांत शंकित वृत्ति उत्पन्न झाली असतां होणाऱ्या अनुभावांचें चांगलें वर्णन केलें आहे.

दशरूपकारानें[१२] दुसऱ्याच्या क्रूरपणामुळें तो काय करील व काय करणार नाही, अशी जी भीतियुक्त चित्तवृत्ति मनांत उत्पन्न होते, तिलाहि शंकाच म्हटलें आहे. पुण्यप्रभावांतील वृंदावनाच्या क्रूरतेनें भ्यालेली निष्पाप वसुंधरा आपल्या बाळाला "बाळ ! वृंदावन आपल्या राक्षसी वृत्तीनें माझा आणि तुझा अंत पाहूं— बाळ मला बोलवत नाहीं रे ! बोल मिजलाला रे कांहीं हसुनी बोल ॥ भ्यालें जनाला । भ्याले मनाला । सुटला माझा तोल ॥" इत्यादि जें म्हणते तें, वरील शंकेचें उदाहरण म्हणण्यास हरकत नाहीं.

(४) आपला ज्यानें अपराध केला आहे किंवा आपण ज्याचा द्वेष करीत असतो त्याचें ऐश्वर्य वाढलेलें पाहून किंवा त्याचा सन्मान, त्याची तीव्र बुद्धि, त्याची विद्वत्ता इत्यादि गोष्टी पाहून आपल्या मनांत जी एक प्रकारची अस्वस्थता उत्पन्न होते, तिला **असूया**[१३] असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति उत्पन्न झाली असतां आपण त्या माणसाला हाणून पाडण्याकरितां दहा जणांत त्याचे दोष काढतों, त्याला टोंचून बोलतों, त्याजकडे पाहून डोळे मिचकावतों किंवा भिवया उडवतों अथवा

---

(११) रक्षाबंधन पृ ९२ (१२) द. ४–११

(१३) भा. ना. ७–३१,३२

हें कांहींच करावयास न सांपडलें तर खालीं मान घालून स्वस्थ बसतो. बरोबरीच्या मैत्रिणी सखूवहिनीला चांगलें म्हणतात म्हणून मत्सरानें ग्रस्त होऊन म्हाळसाकाकूंच्या रागाच्या आगींत, सखूविषयीं चहाड्या सांगून तेल ओतणारी भीमावन्संची[14] स्वारी याच चित्तवृत्तीनें युक्त होती.

(५) **मद** म्हणजे धुंदी;[15] ही सुरापान केल्यानें उत्पन्न होते. धुंदीचे उत्तम, मध्यम व नीच या तीन प्रकृतींच्या लोकांवर तीन प्रकारचे परिणाम झालेले दिसतात. उदाहरणार्थ मद्य सेवन केलेला उत्तम प्रकृतीचा मनुष्य विशेषप्रकारें उत्साही दिसतो व त्याच्या तोंडावर हास्य दिसून येतें; पण बोलण्यांत एक प्रकारची व्याकुलता दिसते आणि चालतांना तो जरासा अडखळल्यासारखा वाटतो. ह्याच मनुष्यानें खूपसें सुरापान केले असेल तर मात्र तो निजून राहतो. मध्यम प्रकृतीच्या माणसानें मद्य सेवन केल्यास त्याचे डोळे मधून मधून गरगर फिरलेले दिसतात, गति वेडीवांकडी दिसते व तेंच यथेच्छ पान झालें असल्यास तो गाऊं किंवा हसूं लागतो. नीच प्रकृतीच्या माणसानें बेताचें मद्य सेवन केलें असल्यास त्याची स्मृति नष्ट होते व त्याला वांति होऊं लागते. त्याच्या घशाशीं कफ दाटतो, त्याला उचकी लागते व जीभ अडखळूं लागते. कांहीं कांहीं माणसें थुंकूं लागतात. ह्यांनींच बेसुमार दारू घेतल्यास ते उन्मत्त होऊन मोठमोठ्यानें रडण्यास किंवा अद्वातद्वा बोलण्यास आरंभ करितात.

नाटकांत जेव्हां सुरापान करीत असलेल्या मनुष्याचा अभिनय दाखवावयाचा असेल तेव्हां तो क्रमाक्रमानें धुंद होत असलेला दाखवावा. आणि जो दारू पिऊनच आला असेल त्याची धुंदी उतरत चाललेली दाखवावी.

मदोन्मत्त माणसाचा मद उतरण्याचीं कांहीं साधनें आहेत. एखादेवेळीं फार आनंदाचा प्रसंग आल्यास तो स्वाभाविकच उतरतो. तसेंच त्याला कोणी धास्ती घातल्यास किंवा टोंचून बोलल्यासही तो उतरूं शकतो. एकच प्यालयांतील आर्यमदिरामंडळांतील दारू पिऊन गुंगींत पडलेला सुधाकर, जनूभाऊच्या गळ्याला मिठी मारून मोठ्यानें रडणारा मन्याबापू व शास्त्रीबुवासारखे दुसरे लोक हीं उत्तम नीच व मध्यम प्रकृतीच्या माणसाचीं उदाहरणें होऊं शकतील.

(६) घोड्यावर बसणें, व्यायाम करणें, संभोग, इत्यादि कारणांनीं जें दमल्यासारखें वाटतें त्या भावास **श्रम**[16] असें म्हणतात. मनुष्य दमला असल्यास त्यास आपलें अंग चेंपून घ्यावेंसें वाटतें, त्याचा श्वासोच्छ्वास जोरानें चालूं लागतो व तो अंगाला आळेपिळे देऊन जांभया देतो. श्रम वाटत असतांहि चालावें लागल्यास तो

---

(१४) संतसखू. (१५) भा. ना. ७-३३ ते ४१

अगदीं मंद मंद गतीनें चालूं लागतो. हीच चित्तवृत्ति तीव्र झाली कीं तिचें रूपान्तर ग्लानींत होतें. ' अङ्गभङ्गविकल इव भूत्वा स्थास्यामि ' असें म्हणून हात पाय पसरून बसणारा शाकुंतलांतील विदूषक, हें श्रम ह्या भावाचेंच उदाहरण आहे.

(७) कोणतेंही काम करण्याचा तिटकारा येणें, स्वस्थ बसून रहावेंसें वाटणें, निजावेंसें वाटणें हीं आळस[१७] ह्या चित्तवृत्तींची लक्षणें आहेत. या लक्षणांनीं प्रत्ययास येणारा आळस उत्पन्न होण्याचें कारण अनुत्साह, फार श्रम, रोगग्रस्तता किंवा गरोदर स्थिति यापकीं कांहींतरी असतें. कित्येक मनुष्यांत तो स्वभावतःच असतो; उदाहरणार्थ–अविमारक नाटकाच्या तिसऱ्या अंकांत मागधी विलासिनीला ' विरचय शयनासनानि ' असें सांगते. त्यावर ती ' कः कालो विरचितानि शयनासनानि ' म्हणून मोठ्या ऐटींत सांगते, पण तिचा आळशी स्वभाव ठाऊक असलेली मागधिका ' जानामि तेऽलसत्वम् । दिवसरचितानि भणसि रचितानीति । ' असें उत्तर देते.

(८) दुर्दैव ओढवलें असतां, मानसिक त्रास झाला असतां, जो भाव मनुष्याचे मनांत उद्भवतो व ज्यामुळें तो कोणतेंही काम करण्यास निरुत्साही होऊन स्वच्छता, नीटनेटकेपणानें रहाणें, इत्यादि गोष्टींकडे दुर्लक्ष करतो, त्या भावास दैन्य[१८] असें म्हणतात. उदाहरणार्थ दीन झालेल्या मालतीस, कुमुदला आपल्या कपाळचें कुंकू लावल्यानें, विसकटलेलें आपलें कुंकू नीटनेटकें करण्याचाहि उत्साह वाटत नाहीं.[१९]

(९) पैसा गेला असतां, प्रिय वस्तूंचा किंवा प्रिय जनांचा नाश झाला असतां, दारिद्र्य आलें असतां, जी चित्तवृत्ति उत्पन्न होते तिला चिंता[२०] असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति उत्पन्न झाली असतां मनुष्य सुस्कारे सोडूं लागतो व खालीं मान घालून बसतो, त्याचे शरीर कृश होतें व तो स्वतांच स्वतांला त्रास करून घेतो व नीटनेटकेपणाकडे दुर्लक्ष करून विमनस्क मनानें बसतो. भावबंधनांतील मनोहर, मालतीचा आतां दुसऱ्याशीं विवाह होणार म्हणून ' मालती ! मालती ! मालतीबरोबर माझ्या जगांतली रमणीयताही मला अदृश्य झाली आणि जीवित जड झालें आहे--' इत्यादि चिंताकुल चित्तवृत्तीनेंच म्हणत बसतो.

(१०) मोह म्हणजे मूर्च्छा.[२१] दैवदुर्विलसितानें एकदम संकटें कोसळलीं असतां, भय वाटलें असतां अथवा पूर्व गोष्टींचें तीव्र स्मरण झालें असतां मूर्च्छा

---

(१६) भा. ना. ७–४१ च्या पुढील गद्य (पा. भे.–अर्वध्यायाम)
(१७) ,, ,, ७–४२ (१८) भा. ना. ७–४३ व वरील गद्य
(१९) ग. भा. पृ. ९६, अं. २, प्र. ४ (२०) भा. ना. ७–४४,४५
(२१) भा. ना. ७–४५,४७

येते. मूर्छित मनुष्यास कांहीं हालचाल करतां येत नाहीं. त्याला भोंवळ येऊन कांहीं दिसेनासें होतें व तो तोल जाऊन पडतो. दण्डकारण्यांतील देखावा पाहून सीतेसह केलेले विलास आठवून " हा हा [२२]देवि स्फुटति हृदयं ध्वंसते देहबंधः- " इत्यादि म्हणत असतां रामाला जी मूर्छा येते, ती मोह हीच चित्तवृत्ति होय.

(११) एखादा मनुष्य एकीकडेच टक लावून पहात असेल, मधून मधून डोकें हलवीत असेल, भुंवया चढवीत असेल, तर तो कशाची तरी आठवण करीत आहे असें समजावें. याच भावास [२३]**स्मृति** असें म्हणतात. हा भाव पूर्वीं अनुभवलेल्या नानाप्रकारच्या गोष्टींसारख्या गोष्टी पाहून उत्पन्न होतो. कशाचें तरी सतत चिंतन करणें हेंही याचें कारण आहे. ह्या चित्तवृतीस मनःस्वास्थ्य असणें आवश्यक आहे. मनाला स्वास्थ्य नसेल, रात्रीं शांत झोंप आली नसेल तर स्मृति चांगली होणार नाही. मुद्राराक्षसांतील दुसऱ्या अंकांत विचार करीत असलेला राक्षस 'कार्यव्यग्रत्वान्मनसः प्रभूतत्वाच्च प्रणिधीनां विस्मृतम्। इदानीं स्मृतिरुपलब्धा ' इत्यादि म्हणतांना याच भावाचा अभिनय करीत असतो.

(१२) **धृति** म्हणजे समाधान[२४]. हा भाव जागृत होण्यास मनुष्याचें वर्तन शुद्ध असावें लागतें, त्याची गुरूच्या ठिकाणीं पूर्ण भक्ति असावी लागते किंवा तो ज्ञान, वैभव, ऐश्वर्य, विद्या इत्यादींनीं युक्त असावा लागतो. समाधानी मनुष्य इष्ट गोष्ट न मिळाल्यास किंवा मिळूनही नाहींशी झाल्यास शोक करीत नाहीं. कसाही प्रसंग आला असतां त्याचे ठिकाणीं विषाद उत्पन्न होत नाहीं व इष्ट गोष्ट प्राप्त झाली असतां तो हर्षातिरेकानें फुगूनहि जात नाहीं. ही चित्तवृति संन्याशाच्या संसारांतील ' श्रीं ' त दिसून येते.

(१३) अयोग्य कृत्य हातून घडत असतां कोणी पाहिल्यास, वाईट कृत्य केल्याबद्दल पश्चात्ताप झाल्यास, केलेली प्रतिज्ञा शेवटास न गेल्यास, जी लाज वाटते तिलाच [२५]**व्रीडा** असें म्हणतात. ही वडील माणसांसमोर गेले असतांहि उत्पन्न होते. लाज वाटली असतां मनुष्य तोंड लपवितो किंवा खालीं मान घालून बसतो. स्त्रियांस स्वाभाविक अशी लज्जा वाटूं लागल्यास त्या जमिनीवर नखांनीं रेघा काढूं लागतात, नखें कुरतडूं लागतात किंवा पदराशीं खेळत बसतात. विक्रमोर्वशीयांत उर्वशीची प्रेमपत्रिका शोधणाऱ्या राजास स्वतां राणीच ' आर्यपुत्र, अलमावेगेन। एतदेव तद्भूर्जपत्रम्। ' असें म्हणून ती पत्रिका आणून देते, त्यावेळीं कृतापराध राजाच्या मनांत जी चित्तवृत्ति उत्पन्न उत्पन्न होते, ती व्रीडा होय.

(२२) उ. अं. ३-३८ (२३) भा. ना. ७-४८,४९
(२४) भा ना. ७-५०,५१ (२५) भा. ना. ७-५२,५३

(१४) चपलतेचा अर्थ आपणांस वाटतो त्याहून भिन्न आहे. एखादी मुलगी चुणचुणीत असली म्हणजे आपण 'काय पोर चपळ आहे' असें म्हणतो. पण संस्कृतमध्यें चपल याचा अर्थ अविचारी असा होतो व **चापल्यभाव**[२६] या अर्थासच अनुसरून आहे. राग, द्वेष, मत्सर, ईर्ष्या इत्यादि गोष्टींमुळें अथवा आपल्याला प्रतिकूल अशी एखादी गोष्ट घडली असतां एकदम अविचारानें कांहीं तरी करून टाकण्याची जी मनःप्रवृत्ति होते, तिला चपलता असें म्हणतात. या वृत्तीमुळें मनुष्य कठोर भाषण किंवा निर्भर्त्सना करूं लागतो व वेळीं त्या मनुष्यास मारण्यास किंवा त्याचा वध करण्यासहि प्रवृत्त होतो. धर्मावर चिडलेला भीम

जा सहदेवा ! सत्वर पुष्कळसा अग्नि आण, जाच कसा ।
जाळूं याचे हे कर, आम्हां हा सोसवेल जाच कसा !

असें[२७] म्हणतो तो चपलतेमुळेंच म्हणतो.

(१५) देवाचा वर, राजाची मेहेरनजर, प्रिय जनांची भेट, इष्ट गोष्टींचा लाभ, मिष्टान्न इत्यादि मनाप्रमाणें सर्व गोष्टी प्राप्त झाल्या असतां जी एकप्रकारची प्रफुल्लित चित्तवृत्ति होते तिला **हर्ष**[२८] असें म्हणतात. मनुष्य हर्षित झाला असतां त्याचे तोंडावर प्रसन्नता दिसूं लागते आणि तो गोड भाषण करतो. कधीं कधीं या स्थितींत त्याच्या डोळ्यांतून आनंदाश्रु वाहूं लागतात व अंगावर रोमांचहि उभे राहतात. आनंदपर्यवसायी नाटकाचे शेवटीं नायक या चित्तवृत्तींतच असतो.

(१६) **आवेग**[२९] म्हणजे मनःक्षोभ होऊन गोंधळ उडणें. हा भाव निरनिराळ्या कारणांनीं उत्पन्न होतो व निरनिराळ्या अंगविक्रियांवरून दृश्यमान होतो. उदाहरणार्थ–कोणी आगींत सांपडला असेल तर त्याचे डोळे धुरानें भरतील व तो इकडे तिकडे धावूं लागेल. अंगावर हत्ती चालून आल्यास मनुष्य भीतीनें घाबरा होईल व निःस्तब्धपणें उभा राहील. एखादे वेळी तो धांवूंही लागेल व धांवतांना सारखें मागें वळून पाहील. कोणी झंझावातांत सांपडल्यास डोळ्यांत धूळ जाऊं नये म्हणून तोंडावर वस्त्र घेईल, डोळे चोळूं लागेल व त्यांतून सुटण्याकरतां झपाझप चालूं लागेल. वीज कडाडल्यानें, एखादा तारा खळकन् पडलेला पाहिल्यानें, भयंकर मेघगर्जना ऐकल्यानें, चंद्रसूर्यांचें ग्रहण, धूमकेतु इत्यादि दृष्टीस पडल्यानें झालेला आवेग विशेषतः मनुष्याच्या चेहऱ्यावर दिसून येतो. मग कधीं चेहरा फिक्कट दिसेल, कधीं त्यावर भीतीची छाया पडेल तर कधीं आश्चर्य वाटल्यासारखें दिसेल. अकस्मात् पाऊस आल्यास मनुष्य अंग संकुचित करतो, अंगाभोंवतीं वस्त्र गुंडाळून घेतो व धांवत जाऊं लागतो. इष्ट गोष्ट अनपेक्षितपणें ऐकल्यास झालेला आवेग लगबगीनें

---

(२६) भां. ना. ७-५४ (२७) मोरोपंतांचें सभापर्व.
(२८) भा. ना. ७-५५ (२९) भा. ना. ७-५६ ते ५८

उठणें, आलिंगन देणें, वस्त्राभरणें दान करणें, आनंदाश्रु येणें, रोमांच उभे रहाणें, या चिन्हांवरून कळून येतो व अप्रिय गोष्ट ऐकल्यानें होणारा आवेग मटकन खालीं बसणें, विलाप करणें, आरडणें ओरडणें, भान जाऊन इकडे तिकडे फिरूं लागणें, इत्यादि कृतींवरून ध्यानांत येतो. दुसऱ्याचा हल्ला झाल्यामुळें हा झाल्यास एकदम शस्त्रास्त्रें सांवरूं लागणें, हत्तीघोडे इत्यादींवर स्वार होणें, या क्रिया मनुष्य करूं लागतो. शाकुंतल नाटकांत माढव्यावर हल्ला झालेला ऐकून, राजा एकदम 'धनुस्तावत्' म्हणून धनुष्य मागतो. हें हल्ल्यामुळें झालेल्या आवेगाचें उदाहरण होय. लीलेशीं[30] लग्न करायला मिळणार, म्हणून हर्षानें लीलेला हुडकत आलेल्या जयंतास, जेव्हां लीलेनें विष घेतल्याची बातमी अनपेक्षितरीत्या कळते, तेव्हां त्याच्या मनांत हीच वृत्ति उत्पन्न होते.

(१७) कोणतेंहि कार्य करण्याकडे प्रवृत्ति न होणें व हात पाय गळणें याला **जडता**[31] म्हणतात. ही चित्तवृत्ति प्रिय किंवा अप्रिय गोष्ट ऐकून अथवा रोगग्रस्त झाल्यानें उत्पन्न होते. मनुष्याच्या मनांत जडता हा भाव उत्पन्न झाला कीं तो स्तब्ध होऊन बसतो व त्याचें मन विमनस्क होऊन तो शून्यदृष्टि होतो. दुष्यन्त राजा शकुन्तलेची कांहीं वास्तपुस्त घेत नाहीं, हें पाहून अनसूयेला अनुत्साह वाटतो, तिला कांहीं करूं नयेसें वाटतें व ती म्हणते 'प्रतिबुद्धापि किं करिष्ये । न मे उचितेष्वपि निजकार्येषु हस्तपादं प्रसरति ।' हें जडतेचें उदाहरण होय.

(१८) उत्तम कुळांत जन्म, तारुण्य, तारुण्यानुरूप बल, विद्या व पराक्रम आणि इतकें असूनहि लक्ष्मीची कृपा, ह्या गोष्टी असल्यानें आपल्याविषयीं व आपल्या कर्तृत्वाविषयीं फाजील अभिमान वाटूं लागणें याला **गर्व**[32] म्हणतात. याची बाधा झाली असतां मनुष्य बेपर्वा होतो. कोणी कांहीं विचारलें तर त्यास उत्तर देत नाहीं, वारंवार आपल्याच पोषाखाकडे, रूपाकडे व आभरणांकडे पहात आपल्याच ऐटींत असतो. दुसऱ्याचा उपमर्द करतो व वडील माणसांनीं कांहीं सांगितलें तर त्यांचा मान राखीत नाहीं. आपल्यापेक्षां कोणी अधिक चांगलें, दिसल्यास त्यास बरें वाटत नाहीं. उदाहरणार्थ–मानापमानांत संपत्तीचा व रूपाचा गर्व असलेली भामिनी या भावानेंच युक्त होती. फाजील अभिमानास बळी पडून तिला आपल्या पित्याची आज्ञा उल्लंघिण्यास किंवा धैर्यधरास "धनी मी पति वरिन कशी अधना" असें म्हणण्यास यत्किंचित् दिक्कत वाटली नाहीं.

---

(३०) ग. प्रेमसंन्यास. (३१) भा. ना. ७–५९
(३२) भा. ना. ७–६०

(१९) चोरांनीं वित्त हरण केल्यास, राजाचा कांहीं अपराध घडल्यास, हातांत घेतलेलें काम तडीस न गेल्यास, युद्धांत पराजय झाल्यास, संकटें एकामागून एक कोसळल्यास जी दुःखित चित्तवृत्ति होते तिला **विषाद**[33] म्हणतात. उत्तम प्रकृतीच्या मनुष्यांत विषाद उत्पन्न झाला असतां त्याचा उत्साहभंग होतो. पण तसें असतांहि या स्थितींतून कसें सुटून जातां येईल याचा तो विचार करतो व सहाय्यार्थ कोणाकडे जावें हें ठरवतो. पण नीच प्रकृतीच्या लोकांत हीच चित्तवृत्ति उत्पन्न झाल्यास ते किंकर्तव्यमूढ होऊन, हतबल होऊन, नुसते सुस्कारे सोडीत इकडे तिकडे खेपा घालीत बसतत. विपत्तीच्या परिणामाचें चित्र पाहून त्यांच्या तोंडचें पाणी पळतें, त्यांचा घसा कोरडा पडतो, व ते ओंठावर जीभ फिरवीत बसतात. उदाहरणार्थ–विजापूरच्या[34] कैदेंत पडलेल्या शहाजीस सोडवण्यास शिवाजी निघणार म्हणजे प्रत्यक्ष अग्नींत उडी टाकण्यास तयार होण्याप्रमाणेंच आहे, हें माहीत असतांहि त्याची प्रिय पत्नी सईबाई, कसें करूं काय करूं, म्हणून घाबरून जात नाहीं तर प्रत्यक्ष शिवाजीलाहि न सुचलेली बिनतोड युक्ति शोधून काढते. नीच प्रकृतीच्या माणसाचें उदाहरण वीरविंडबनांतील कौरव सैन्यास पाहून घाबरलेल्या उत्तराचें देतां येईल.

(२०) प्रिय जनांचा विरह झाला असतां, त्यांची आठवण झाल्यानें त्यांची ताबडतोब भेट व्हावी अशी जी उत्कंठा लागते, तेंच **औत्सुक्य**[35] होय. उत्सुक झालेला मनुष्य खालीं मान घालून दीर्घ निश्वास सोडीत चिंतायुक्त मुद्रेनें व शून्य मनःस्थितीनें युक्त असा बसतो. कधीं कधीं विचार करतां करतां त्याला झोंपही लागते. औत्सुक्याच्या विभावांत साहित्यदर्पणकारानें[36] इष्ट जनांचीच नव्हे तर इष्ट गोष्टीच्या प्राप्तीची उत्कंठाहि येऊं शकते असें म्हटलें आहे. दुष्यंताकडील कांहीं बातमी न लागल्यामुळें आणि त्याच्याकडून कधीं न्यावयास येणार याचा निरोपहि न आल्यानें त्याला भेटण्याकरतां उत्सुक झालेली शकुंतला, इतकी त्याच्या विचारांत गढून गेली होती कीं, दुर्वास ऋषि येऊन त्यांनीं तिला शाप दिला त्याचीहि तिला दाद लागली नाहीं.

(२१) **निद्रा**[37] ही स्वाभाविक रीत्याच येते खरी; पण फार अशक्तता वाटल्यास, मद्यसेवन केल्यास, चांगलें सुग्रास अन्न चार घांस अधिक खाल्लयास, ही वेळीं अवेळींही येऊं शकते. ही येऊं लागली असतां गात्रें जड व शिथिल होऊं लागतात, डोळे मिटूं लागतात, जांभया देऊं लागतात, अंगाला आळेपिळे द्यावेसे वाटतात व चैतन्यशक्ति हळूहळू विमूढ होऊं लागते. श्री दासबोधांत या निद्रेचें उत्तम वर्णन

(३३) भा. ना. ७–६१,६२ (पा. भे. कार्यानिस्तारणकृत—)
(३४) शहाशिवाजी. (३५) भा. ना. ७–५९
(३६) सा. ३–१५९ (३७) भा. ना. ७–६४,६५

केलें आहे. उदाहरणादाखल कांहीं ओंव्या खालीं दिल्या आहेत. 'निद्रेनें व्यापिली काया। आळस अंग मोडे जांभया। तेणे करितां बैसाया। धीर नाहीं ॥ कडकडां जांभया येती। चटचटां चुटक्या वाजती। डकडकां डुलक्या येती। सावकाश ॥ एकाचे डोळे झांकती। एकाचे डोळे लागती। एक ते वचकोन पहाती। चोंहीकडे ॥ एक उलथोनी पडले। तिहीं ब्रह्मविणे फोडिले। हुडकाचे तुकडे झाले। शुद्ध नाहीं ॥' इत्यादि.

(२२) देवता, ब्रह्मराक्षस, भूत, पिशाच इत्यादींनीं पछाडल्यामुळें, भयाण घरांत गेल्यानें, कोणीं टाकलेलें उष्टें माष्टें अन्न खाल्ल्यानें, अशुभ वेळेचा परिणाम झाल्यानें, जो एक प्रकारचा झटका येतो त्यास **अपस्मार**[३८] असें म्हणतात. अपस्मारांत मनुष्य धांवपळ करूं लागतो, त्याच्या तोंडाला फेंस येऊं लागतो व तो जिभा चाटूं लागतो. त्याच्या अंगाला कंप सुटतो, त्याचा श्वासोच्छ्वास जलद चालूं लागतो व तो धाडकन जमिनीवर पडतो. ग्रहदशा फिरल्यानें किंवा आपत्ति कोसळल्यानेंही झटका येतो, असे दशरूपकार[३९] म्हणतो. याचें उदाहरण शारदा नाटकांतलि वायूचा झटका आलेल्या श्रीमंतांचें देतां येईल.

(२३) निद्रा व जागृति यांमधील वृत्ति म्हणजे **सुप्ति**[४०] होय. या स्थितींतहि मनुष्याचा श्वासोच्छ्वास जोरानें चालू असतो. गात्रें शिथिल व डोळे मिटलेले असतात. याच स्थितींत त्याला स्वप्नें पडतात व तो कधीं कधीं बडबडूं लागतो. दशरूपकारानें[४१] सुप्ताच्या ऐवजीं निद्रेंत स्वप्नें पडतात असें दिलें आहे. हा फरक त्यानें योगशास्त्रांतील जागृति, स्वप्न, सुषुप्ति व तुर्या या अवस्थांस प्रमाण धरून केला असावा. साहित्यदर्पणकार[४२], भरतास अनुसरूनच दोन्हीहि वृत्तींचें वर्णन करतो पण सुप्त याला तो स्वप्न असें नांव देतो. पुण्यप्रभावांतील वृंदावन आपली मनःस्थिति लपवून ठेवण्याचा अटोकाट प्रयत्न करीत असतो; पण ध्यानीं असे तें स्वप्नीं दिसे असें म्हणतात, त्याप्रमाणें त्याच्या मनांत कायमचें ठाणें देऊन बसलेली इच्छा झोंपेंत बाहेर पडते व तो 'वसुंधरे[४३]! अजून तरी हा हार माझ्या गळ्यांत घाल' इत्यादि बोलून जातो.

(२४) जेवण झाल्यानें अथवा इतर कारणांनीं आलेली गुंगी उतरून, जागें झाल्यामुळें, जी पूर्व स्मृति येते तिला **विबोध**[४४] असें म्हणतात. कित्येकवेळां मनुष्य कसल्या तरी विचारांत गढल्यास त्याची तंद्री लागते, ती कांहीं आवाज

---

(३८) भा. ना. ७–६६, ६७ (३९) द. ४–२५
(४०) भा. ना. ७–६८ (४१) द. ४–२३
(४२) सा. ३–१५२ (४३) ग. पु. अं. ४, प्र. १, पृ. ९६
(४४) भा. ना. ७–६९

ऐकून किंवा कसला तरी स्पर्श होऊन दूर होते. यालाहि विबोधच म्हणतात. हा होत असतां मनुष्य जांभया देतो, डोळे चोळूं लागतो, आजूबाजूस पहातो व अंगाला आळेपिळे देऊन अंगाचीं व बोटांचीं हाडें चटकावतो–मोडूं लागतो. प्रल्हाद् जयंत नाटकाच्या दुसऱ्या अंकाच्या चवथ्या प्रवेशांत मुलें निजून उठत असल्याचें वर्णन केलें आहे. त्यांत झोपेंतून जागें होत असतांना होणाऱ्या विबोधाचे अनुभाव उत्तम तऱ्हेनें दिसून येतात. पुत्र नसल्यानें आपल्यास पिंडदान कोण देईल या विचारानें मूढ झालेला राजा माढव्याचा आर्त स्वर ऐकून शुद्धीवर येतो[४५], हें दुसऱ्या प्रकारच्या विबोधाचें उदाहरण होऊं शकेल.

(२५) **अमर्ष**[४६] म्हणजे राग. ही चित्तवृत्ति आपल्याहून विद्येनें, बळानें अगर पैशानें श्रेष्ठ असलेल्या मनुष्याकडून आपला अपमान झाल्यास उत्पन्न होते. ही उद्भूत झाली असतां मनुष्याचें डोकें भणाणून जातें, त्याचें अंग कापूं लागतें, तो खालीं मान घालून याचा सूड आतां कसा उगवूं व कसा नाहीं, याचा विचार करीत बसतो. दशरूपकार[४७] टाकून बोलणें किंवा मारणें, हेहि याचेच अनुभाव सांगतो. उग्रमंगलांत आपल्याहून पराक्रमानें श्रेष्ठ व मानी स्वभावाच्या लक्ष्मणसिंगाकडून मुजरा घेण्याकरितां म्हणून भीमसिंग दरबारचे सर्व दरवाजे ठेंगणे ठेवतो. उद्देश इतकाच कीं आंत शिरावयाच्या निमित्तानें तरी लक्ष्मणसिंगाचें डोकें नम्र होईल व तें तसें झालें म्हणजे तें त्यानें आपणांस मुजरा करण्याकरतांच वांकविलें होतें, असें आपण समजूं. पण मानी लक्ष्मणसिंग ही भीमसिंगाची युक्ति ओळखून दरवाज्याबाहेर उभा राहून आपले तुमते पायच बाहेर काढतो व तुम्हीच आमच्या पायांना वंदन केलेंत असें दर्शवितो. हें पाहून अपमानित व खेदयुक्त भीमसिंगाची चित्तवृत्ति अमर्षानेंच युक्त होते.

(२६) एखादें कपटनाटक करून दाखवावयाचें असल्यास किंवा एखाद्या विषयीं लाज अथवा भीति वाटत असल्यास, मनुष्य आपले खरे विकार दाबून दुसरेच दाखविण्याची खटपट करीत असतो. यास **अवहित्थ**[४८] असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति दाखवावयाची असल्यास त्याला उसनें धैर्य आणावें लागतें, भलत्याच गोष्टी काढून बसावें लागतें व त्यांतूनहि त्याच्या मनांतील गोष्टींचा संबंध आल्यास त्याला तो भाषणाचा ओघ बदलून टाकावा लागतो. ह्या स्थितींत मनुष्य दृष्टीला दृष्टी देत नाहीं. उदाहरणार्थ–आपल्याला हृदय आहे, दीनाराला मारण्यास आपणाला वाईट वाटत आहे हें वृंदावनास वसुंधरेला दाखवावयाचें नसल्यानें तो

(४५) शाकुंतल अं. ६ पृ.२२३ (४६) भा. ना. ७–७०,७१
(४७) द. ४–१८ (४८) भा. ना. ७–७२

दीनारास मारतांना तोंड बाजूस करतो व " या अंधारानें केवढा उपकार केला हा! निर्दोष दीनाराच्या वधामुळें ही कल्याण रक्ताचे अश्रु ढाळीत आहे, ते मला दिसत नाहींत व माझे अश्रु वसुंधरेला दिसत नाहींत[५१] " असें म्हणतो.

(२७) चोर, अपराधी, खोटें बोलणारा इत्यादिकांस पकडलें असतां. त्यांस पाहून त्यांची खोड मोडण्याची जी चित्तवृत्ति उत्पन्न होते, ती **उग्रता** होय. ही उत्पन्न झाली असतां, त्या धरलेल्या माणसास सडकून बोलावें, मारावें, असें वाटतें. क्वचित् त्याचा वधहि करण्याची प्रवृत्ति होते. ' महाराणा संग्रामसिंह ' नाटकांत करणसिंहानें निशाण चोरीस गेल्याचें सांगतांक्षणीं राजाचा चेहरा एकदम उग्र होऊन तो ' भोग तुझ्या गुन्ह्याचीं फळें. जवानसिंग! तावडतोब याची कत्तल करण्याची तजवीज करा ' म्हणून हुकूम फर्मावतो. हें उग्रतेचेंच उदाहरण होय.

(२८) नानाप्रकारच्या शास्त्रांचें नीट चिंतन केल्यानें अथवा एखाद्या विषयावर अनुकूल विचार केल्यानें तो विषय नीट निःसंदेह समजल्याची जी जाणीव उत्पन्न होते तिला **मति** असें म्हणतात[५२]. ही वृत्ति उत्पन्न झाली असतां मनुष्य विचारणाराच्या शंका व विकल्प दूर करतो व दुसऱ्याला उपदेश करण्यास लायक होतो. उदाहरणार्थ तुकाराम नाटकांतील तुकाराम. जगांतील मायामोहांवर व ईश्वराच्या अनंतत्वावर, एकसारखा विचार करीत असल्यानें हें जग क्षणभंगुर आहे, विनाशी आहे, मनुष्याला असत्य मार्गाला नेणारें व दुःख देणारें आहे, ह्या विषयीं त्याची खात्री पटून तो ' होई बळकट घालोनियां कांस, हाच उपदेश तुज आतां। सडा संमार्जन तुळशी वृंदावन, अतीथ पुजन ब्राह्मणाचें।' इत्यादि प्रकारें जिजाईस उपदेश करण्यास योग्य होतो.

(२९) वैद्यशास्त्रानें मनुष्याच्या शरीरांत वात, पित्त व कफ, हे तीन धातु मानले आहेत. यांपैकीं कशांतहि बिघाड झाल्यास मनुष्याची चित्तवृत्ति बिघडते. याच चित्तवृत्तीला **व्याधि**[५३] असें म्हणतात. कधीं कधीं यानें ताप येतो. ताप दोन प्रकारचे आहेत. एक थंडी वाजणारा ताप व एक तलखी करणारा ताप. थंडीताप आला असतां मनुष्याचे हात पाय कांपूं लागतात, तोंड वेडें वांकडें होतें, कोरडें पडतें व अंगावर कांटा उभा रहातो; तसेंच डोळ्यांतून पाणी येऊं लागतें व डोकें दुखूं लागतें. पण तलखीताप असेल तर अंगाची लाहीलाही झाल्यानें हातपाय अंथरुणाचे बाहेर जमिनीवर टाकावेसे वाटतात, हाय हाय होऊं लागतें, थंडगार वस्तूंच्या स्पर्शाची त्यास इच्छा होते. तोंड वेडेंवांकडें होणें, विवळणें हीं सामान्यपणें

---

(४९) ग. पु. अं. ४, प्र. ५, पृ. १११, (५०) भा. ना. ७–७३
(५१) महाराणा संग्रामसिंह अं. ३, प्र. ४, पृ. ७३
(५२) भा. ना. ७–७४ (५३) भा. ना. ७५

कोणत्याहि व्याधीचीं लक्षणें होत. नाटकांत सामान्यपणें आजारी मनुष्य दाखवीत नसल्यानें याचें बरोबर उदाहरण देणें कठीणच आहे. पण याचे अनुभाव राणा संग्रामसिंहाच्या आजारपणाचे जे दोन प्रवेश दाखविले आहेत त्यांत दिसून येतात. श्री दासबोधांत मनुष्यमात्राला होणाऱ्या त्रिविध व्याधि सांगतांना यांचें वर्णन केलें आहेः–

जळशोष आणि हिंवारें । गिरगिरी आणि अंधारें । ज्वर पांचाव आणि शारें। या नांव आध्यात्मिक ॥ शैत्य उष्ण आणि तृषा । क्षुधा निद्रा आणि दिशा । विषय तृष्णेची दुर्दशा । या नांव आध्यात्मिक ॥ उचकी लागली शीत गेला । पित्त उसळलें, उलट झाला । खरें, पडसें आणि खोकला । या नांव आध्यात्मिक ॥ इत्यादि. शारदा नाटकांतील श्रीमंतांच्या अर्धांग वायूचा झटका हाहि एक व्याधीचाच प्रकार आहे.

(३०) प्रिय माणसाचा वियोग झाला असतां, आकस्मिक कारणानें द्रव्य नाहींसें झालें असतां, चोरांचा अथवा शत्रूंचा हल्ला झाला असतां आणि वात, पित्त, किंवा कफ कुपित झाला असतां, मनुष्य वेड्यासारखे करूं लागतो. या चित्तवृत्तीला **उन्माद**[५४] असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति उद्भूत झाली असतां मनुष्याला कांहीं ताळतंत्र न राहून तो सारखा हंसूं तर हंसूंच लागतो, रडूं तर रडूंच लागतो, इकडे तिकडे धांवूं लागतो, अर्थहीन वाक्यें बोलूं लागतो, आरडा ओरड करतो, क्षणांत निजतो तर क्षणांत उठून बसतो. कधीं कधीं अंगावर धूळहि उडवून घेतो. सारांश त्याची वेड्यासारखी स्थिति होते. उदाहरणार्थ–भुजंगनाथ मेल्यानें आतां शारदेच्या विक्रीबद्दल ठरलेला पैसा मिळणार नाहीं, म्हणून निराश झालेल्या कांचन भटाला उन्माद होऊन तो ‘ घट तीन धनानें भरलें ’ हें पद गात इकडे तिकडे धांवूं लागतो. राजाच्या बंडांतील वीरनवालीला पतीचा वध झाल्यानें वेड लागलें होतें, तेंहि याचेंच उदाहरण होय.

(३१) **मरण**[५५] हे दोन प्रकारांनीं येऊं शकतें, रोगामुळें अथवा अपघातामुळें. पहिल्या प्रकारांत नानाप्रकारचे रोग व दुसऱ्या प्रकारांत विष खाणें, विषारी प्राणी चावणें, शस्त्र लागणें, सिंहव्याघ्रादि क्रूर प्राण्यांच्या भक्ष्यस्थानीं पडणें किंवा कसल्यातरी वहानांतून जात असतां दुर्दैवानें हत्ती, घोडा वगैरे उधळून खालीं पडणें, या कारणांचा अंतर्भाव होतो. पैकीं रोगग्रस्त होऊन मरण येत असतां, गात्रें हळूहळू गलित होतात, डोळे मिटत येतात व उचकी किंवा श्वास लागतो, शब्द अस्पष्ट व ओढत ओढत जातो. हातपाय वेडेवांकडे होतात व शेवटीं सर्व चैतन्य हलके हलके नाहींसें होत जाऊन अखेरीस गात्रें निश्चेष्ट पडतात. व्याधिज मरणाचे हे

(५४) भा ना. ७–७६,७७ (५५) भा. ना. ७–७८

पुढील मागील गद्य, ७९, ८०

अनुभाव लक्षांत ठेऊन नटांनीं दाखवावयाचे असतात. शस्त्रघात होऊन, वहानांतून पडून किंवा हिंस्त्र पशूंचा हल्ला होऊन मरण आलेलें दाखववावयाचें असतां, एकदम भूमीवर पडून अंग कांपत असल्याचें व आंचके देत असल्याचे दाखवावें. सर्प चावला असतां किंवा विष प्यालें असतां, खालीं दिलेले अनुभाव क्रमाक्रमानें होतात. त्याचें शरीर काळवंडतें, त्याच्या अंगाला कंप सुटतो, सर्व शरीराची लाही लाही होऊं लागते, उचकी लागते, तोंडाबाहेर फेंस येऊं लागतो, मानेचा कांटा मोडून तो सावरेनाशी होते, गात्रें जड होतात, हातपाय उचलवत नाहींत व असेंच होतां होतां सर्व चैतन्य नष्ट होतें. हे क्रमाक्रमानें होणारे अनुभाव लक्षांत ठेवून नटानें यांचा अभिनय करावा. व्याधिज मरणाचें उदाहरण एकच प्याल्यांतील तळीरामाचें मरण देतां येईल. दुसऱ्या प्रकारांतील शस्त्रघात होऊन आलेल्या मरणाची उदाहरणें राजाच्या बंडांतील कत्तलीच्या देखाव्यांत दिसून येतात. प्रेमसंन्यासांत विष पिऊन मरणाऱ्या लीलेचें उदाहरणहि दुसऱ्याच प्रकारांत येतें.

(३२) भयंकर मेघगर्जना, विजेचा कडकडाट, व्याघ्रसिंहादींचा शब्द इत्यादि ऐकून, तारा किंवा वीज पडलेली पाहून जी भीति वाटतें तिला **त्रास**[५६] म्हणतात. भीति वाटली असतां अनुष्य अंग संकुचित करून डोळे मिटून घेतो, त्याचें शरीर कांपूं लागतें, रोमांच उभे रहातात व स्वर गद्गद होऊन जीभ बोलतांना अडखळूं लागते. उदाहरणार्थ– " भूपाल — अहाहा ! तो पहा केवढा मोठा तारा खळकन् तुटून खालीं पडला– (वसुंधरा भूपालाचे डोळे झांकते व स्वतांचे मिटून घेते.) वसुंधरा–तारा पडतांना आपण त्याकडे पाहूं नये म्हणतात; पहाणाराचे आयुष्य कमी होतें ! माझ्या उरांत कां कुणास ठाऊक, एकाएकीं धडकी भरली आहे[५७] "

(३३) कांहीं गोष्ट पाहून संशय उत्पन्न झाला कीं, विचार करून किंवा कांहीं विशेष प्रकारच्या आलेल्या अनुभवावरून अनुमान बांधून, आपण जी कांहीं कल्पना करतों, त्या वेळच्या वृत्तीला **वितर्क**[५८] असें म्हणतात. या संबंधींचा विचार मनांत घोळत असतांना, विचाराबरोबर डोकें हालत असतें व भुंवया वर-खालीं होत असतात. तारामंडळांत शालिनीनें अपल्याला पडलेलें वाईट स्वप्न सांगितल्यावर नायक (विचार करून व उसासा टाकून) 'आपल्या विवाहांत कांहीं तरी अनिवार विघ्न उपस्थित होणार, हें तुझें स्वप्नच काय पण दुसऱ्याहि कित्येक गोष्टी सुचवीत आहेत ' असें म्हणतो. हें निव्वळ तर्कानेंच होय; कारण त्याजवळ पुढील संकटाबद्दल प्रत्यक्ष पुरावा त्यावेळीं कांहींच नव्हता.

---

(५६) भा. ना. ७–८३ (५७) ग. पु. अं. २, प्र. २, पृ. ६९
(५८) भा. ना. ७–८३, ८४

७ वर ज्या ह्या तेहतीस प्रकारच्या चित्तवृत्ति सांगितल्या, त्यांचा विचार करूं लागलें असतां, असें दिसून येतें कीं, या चित्तवृत्ति फार वेळ टिकून रहाणाऱ्या नव्हत. चित्त हें चंचल आहे व म्हणून त्यांत उद्भूत होणाऱ्या चित्तवृत्तिहि चंचल असव्यात, हें जरी खरें असलें; तरी पण आपला अनुभव असा असतो कीं, कांहीं चित्तवृत्ति हृदयांत इतक्या खोल रुतून बसतात कीं, इतर चंचल चित्तवृत्ति त्यावर कितीही खेळ खेळल्या तरी त्या आपल्या स्थानाहून यत्किंचितहि चळत नाहींत. एखाद्या वीरवृत्तीनें भरलेल्या मनुष्याच्या मनांत कधीं शत्रूच्या दुष्टपणाबद्दल राग असेल, तर कधीं आपल्यास यश कसें येईल, याबद्दल शंका उद्भवेल, एखादे वेळीं फार कष्टानें त्यास ग्लानि येईल, तर एखादेवेळीं आपल्या अंगीकृत कार्यांत थोडेंसें यश आल्यानें हर्ष होईल, क्षणभर स्वतांबद्दल गर्व वाटेल, तर दुसऱ्याक्षणीं संशय तर्क इत्यादि चित्तवृत्ति उत्पन्न होतील. पण या सर्वांची उत्पत्ति, स्थिति किंवा लय ह्या अवस्था होत असतां, त्याच्या मनांतील उत्साह हा मात्र कधींहि कमी होणार नाहीं. हीच गोष्ट जास्त स्पष्ट होण्याकरितां उदाहरण घेऊं:-- भावबंधन नाटकाच्या दुसऱ्या अंकांत धुंडिराज मालतीचें संभाषण आहे यांत धुंडिराजानें आपण कोणत्या संकटांत सांपडलों आहों व मालतीनें धनेश्वराशीं विवाह लावण्याशिवाय ह्या संकटांतून सुटून जाण्यास कसा मार्ग नाहीं, हें दाखविलें आहे. ह्या संभाषणापैकीं धुंडिराजाचें "बाळे,[५९] मी तुला सांगितलें हें सारें खरें आहे." येथपासून "या संकटांतून कसा ग मुक्त होऊं ! माझ्या कच्च्या बच्चयांना कसा ग वांचवूं ?" असें म्हणेंपर्यंतचें भाषण घेतलें, तर त्यांत मालतीसारखी मुलें लाभल्याबद्दलचा वाटणारा गर्व, आलेल्या संकटांतून सुटून कसें जावें याबद्दल वाटणारी चिंता, आपल्या मुलीपुढें आपला वेडेपणा दाखवावा लागतो म्हणून वाटणारें दैन्य, परिस्थितींत एकदम फरक झाल्यानें भांबावलेल्या मनास वाटणारा आवेग, आपलाच वेडेपणा आपल्याच मुलीसमोर सांगावा लागत असल्यानें वाटणारी एक प्रकारची व्रीडा, इत्यादि भिन्नभिन्न चित्तवृत्ति दिसून येतात. पण ह्या चित्तवृत्तींपैकीं प्रत्येक चित्तवृत्ति त्या त्या वाक्यापुरती दिसून लगेच नाहींशी होते व तिची जागा दुसरी चित्तवृत्ति घेते. पण जेव्हां आपण हें समग्र भाषण वाचतों किंवा ऐकतों, तेव्हां धुंडिराजाला स्वतांविषयीं गर्व वाटत होता किंवा तो नुसता आवेगाला बळी पडला होता, असें आपल्याला वाटत नाहीं, तर धुंडिराजाच्या मनांत कायमचें शोकाचें ठाणें आहे असें आपणांस वाटतें. म्हणजे एकेक वाक्यांत जरी एकेक चित्तवृत्ति दिसून आली तरी एकंदर वाक्यसमूह वाचून किंवा ऐकून, शोक हीच

(५९) ग. भा. अं. २, प्र. ४, पृ. ९२

चित्तवृत्ति आपल्या जाणिवेस येते. ह्यावरून असें दिसून येतें कीं वर दिलेल्या तेहतीस भावांना बराच काल टिकणारें असें अस्तित्व नसून, ते फक्त समुद्रांत उठणाऱ्या लाटांप्रमाणें ह्या शोकरूपी समुद्रांत क्षणैक उठतात व लगेच लीन होत जातात. त्यांच्या ह्या गुणांवरून प्राचीन पंडितांनीं या भावांस **व्यभिचारी भाव** असें म्हटलें आहे व ' विविधं[६०]माभिमुख्येन चरन्ति इति व्यभिचारिणः ' अशी भरतानें यांची व्युत्पत्ति दिली आहे. व्यभिचारी हा शब्द वाटेल तेव्हां वाटेल तसें दाखवून दृश्यादृश्यतेच्या लपंडावाचा खेळ खेळणें, या गुणाचा द्योतक आहे. वरील तेहतीसहि भाव याच सदराखालीं येतात.

८ वर सांगितलेले हे व्यभिचारी भाव ज्यांच्या साहाय्यानें असतात व ज्यांचा परिपोष करतात, ते भाव सापेक्षत्वानें अधिक काळ टिकणारे असल्यानें त्यांस **स्थायी** भाव असें नांव दिलें आहे. हे स्थायी भाव एकंदर आठ[६१] आहेतः—रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा व विस्मय.

(१) लेण्यास उत्तम वस्त्रें, खाण्यास मिष्टान्नें, रहाण्याला सुंदर वाडा, वास घेण्यास सुंदर सुंदर सुवासिक फुलें, अंगास लावण्याकरतां शीतल उटणीं थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे सर्व कांहीं गोष्टी अनुकूल असतील व त्यांचा उपभोग घेण्यास कांहीं आडकाठी नसेल, तर परस्परानुरक्त स्त्रीपुरुषांच्या मनांत सुखोपभोगाची जी वृत्ति उत्पन्न होते तिला **रति**[६२] असें म्हणतात. हा भाव उत्पन्न झाला असतां मनुष्याची चित्तवृत्ति कोमल व मधुर होत असल्यानें या वृत्तीस अनुसरूनच याचे अनुभाव असतात. म्हणून हिचा अभिनय भ्रूकटाक्ष टाकून, स्मितयुक्त मधुर भाषण करून करावयाचा असतो. " वैभवाच्यां[६३] कोंदणांत " या कादंबरींतील पहिल्याच सर्गांतील सर्वसुखसंपन्न शुभांगी व महेश यांच्या ठिकाणीं हा स्थायीभाव उत्तम दाखविला आहे.

(२) चालण्या बोलण्यांत दुसऱ्याची नक्कल केल्यास, कांहीं निरर्थक किंवा अनर्थक बडबड केल्यास किंवा दोषैकदृष्टीनें दुसऱ्याचे उणेंदुणें काढल्यास जी मौज वाटते तीच **हास**[६४] नामक चित्तवृत्ति होय. ही उत्पन्न झाली असतां मनुष्य हंसूं लागतो. हंसण्याच्या कमीअधिक प्रमाणावरून हास्याचे सहा प्रकार केले आहेतः— १ स्मित २ हसित ३ विहसित ४ उपहसित ५ अपहसित ६ अतिहसित.

---

(६०) भा. ना. ७-२२पुढील गद्य. (६१) भा. ना. ६-१७
(६२) भा. ना. ७-१० (६३) ना. ह. आपटे कृत.
(६४) भा. ना. ७-६;६-५१ते५९

यापैकीं **स्मितांत** दंतपंक्ति दिसत नाहीं, गाल थोडेसे फुललेले दिसतात आणि दृष्टि सुंदर व कटाक्षयुक्त अशी असते. पण तोंड व डोळे विकसित झाले, गालहि पुरे फुलले आणि दंतपंक्ति किंचिन्मात्र दिसूं लागली, म्हणजे त्या हंसण्याच्या प्रकाराला **हसित** म्हणतात. हांसतांना नेत्र व गाल आकुंचित होऊन तोंडांतून एक प्रकारचा मधुर स्वर निघाला आणि तोंडावर लाली दिसूं लागली तर त्याला **विहसित** असें म्हणतात. **उपहसितांत** नाक फुगलेलें दिसतें, दृष्टि थोडीशी वक्र होते, आणि खांदे व डोळे आकुंचित होतात. **अपहसितांत** डोळ्यांना हंसतां हंसतां पाणी येतें आणि खांदे व डोकें हीं कांपूं लागतात. **अतिहसितांत** डोळ्यांतून सारखें पाणी येऊं लागतें, तोंडांतून एक प्रकारचा उग्र आवाज निघतो व मनुष्याला तें हंसणें सोसवेनासें होऊन तो हातांनीं पोट व पार्श्वभाग झांकूं किंवा दाबूं लागतो. ह्या ज्या हंसण्याच्या सहा तऱ्हा सांगितल्या त्यांपैकीं उत्तम प्रकृतीच्या माणसानें स्मित व हसित यांचा अभिनय करावा. मध्यमप्रकृतिमनुष्यानें विहसिताचा व उपहसिताचा आणि नीच प्रकृतीच्या माणसानें अपहसित आणि अतिहसित यांचा अभिनय करावा. ह्या हास भावाचें उदाहरण पुण्यप्रभावांतील कंकण, किंकिणी व नूपुर यांच्या प्रवेशांत चांगल्या तऱ्हेनें आढळून येतें. कंकणाची प्रेमयाचना करण्याची व प्रेम प्रकट करण्याची पद्धति पाहून नूपुर व किंकिणी यांचे ठिकाणीं हा भाव उत्पन्न झालेला दिसतो. कंकणाचें "तुझा[६५] आवाज शंखासारखा आहे, ओंठाची शोभा कोकिळे सारखी आहे !" इत्यादि वर्णन अनर्थक भाषेचें उदाहरण दाखवितें तर "हे चारुगात्रि[६६] ! तुझ्या ललित–ललित–मधुर–मधुर–रूप सौंदर्यानें या दासानुदासाचें मृदु मृदुल हृदयांदोलन होऊन कोमल सरस लीला–विलासांनीं जगदरविंद सुगंध मकरंद संनिमग्न झालें आहे !" इत्यादि वर्णन निरर्थकता दाखवितें.

(३) प्रिय जनांचा वियोग झाला असतां ऐश्वर्याचा नाश झाला असतां, आपल्या कोणाचा किंवा स्वतांचा वध होण्याचा प्रसंग आला असतां, कैदेंत पडण्याची वेळ आली असतां, मनांत जें दुःख होतें त्यास **शोक**[६७] असें म्हणतात. हा उत्पन्न झाला असतां मनुष्य अश्रु ढाळतो, आक्रोश करतो, त्याच्या तोंडावरचें तेज नाहींसें होतें व हात पाय गाळून तो सुस्कारे टाकीत जमिनीवर पडतो. तसेंच गळा दाटून आल्यानें त्याच्या स्वरांत कातरता उत्पन्न होतें. दीनाराच्या जागीं केतनाचा बळी देण्याचा निश्चय केल्यावर त्यास मांडीवर घेऊन आपल्या मनांतच त्याच्याशीं बोलणाऱ्या कालिंदीचे ठिकाणीं, हा भाव उत्तम दिसून येतो.

---

(६५) ग. पु. अं. ३ प्र. ३ पृ. ८३ (६६) ग. पु. पृ. ८४.
(६७) भा. ना. ७–११ ते १४

अश्रु येणें हें शोकाचेंच दर्शक आहे, असें समजूं नये, कारण कित्येक वेळीं फार हर्ष झाल्यानेंहि डोळ्यावाटे पाणी येतें. रडणें ही क्रिया निरनिराळे तीन भाव दाखविते. ते म्हणजे आनंद, दुःख व ईर्ष्या हे होत. जेव्हां आनंदानें[६८] किंवा आनंद-दायी आठवणीनें अश्रु येतात, तेव्हां हर्षामुळें कपोल विस्तृत होतात, अंगावर रोमांच उभे रहातात व डोळ्याचे कोंपऱ्यांतून पाणी येतें. रक्षाबंधनांत दिलीप जिवंत असलेला पाहून एक तर आपला भाऊ आपणास मिळाला व दुसरें म्हणजे आपल्यावरील खुनाचा आरोप नाहींसा झाला, हें पाहून द्विगुणित हर्षित झालेल्या गिरिधराच्या डोळ्यांतून वर सांगितल्याप्रकारचे अश्रु येतात.

जेव्हां मनुष्याचीं गात्रें गलित झालेलीं दिसतात, जेव्हां तो आपलें अंग जमिनीवर टाकून गडबडां लोळत मोठमोठ्यानें विलाप करतो, तेव्हां त्याच्या डोळ्या-वाटे येणारे अश्रु[६९] दुःखामुळें येत आहेत, असें समजावें. दुःखांत रडतांना अश्रूंचा लोटच्या लोट येत असतो व बरोबरच हुंदकेहि येत असतात. वामन पंडितांनीं " भरतभाव " ह्या कवितेंत या भावाचें चांगलें वर्णन केलें आहे. " मोकळा करुनि कंठ तेधवां । आठवूनि मनिं जानकीधवा । ते रडे, भरतही तसा रडे जोंवरी नयन होति कोरडे."

रडतांना स्त्रियांचे ओंठ स्फुरण पावत असतील, शिर कंपित होत असेल, भुंवया वक्र होत असतील, डोळे आरक्त झाले असतील तर त्यांचें रडणें ईर्ष्येमुळें आहे, असें समजावें[७०]. मालविकाग्निमित्रांतील, इरावतीचें किंवा वामनपंडिताच्या भामाविला-सांतील भामेचें रडणें ईर्ष्येचें उदाहरण म्हणून देतां येईल.

संकट आलें असतां रडणें, ही क्रिया विशेषें करून स्त्रियांत व नीच प्रकृ-तीच्या लोकांत दिसून येते. उदाहरणार्थ सुधाकर दारू पिऊं लागला, हें ऐकून सिंधु घाबरून रडूं लागते पण रामलाल तोच प्रसंग धीरानें निभावून नेतो.

(४) मनुष्याचा कोणी अपमान केला, तो वादविवादांत प्रतिपक्षाकडून पराजित झाला, आपल्या प्रतिस्पर्ध्याशीं भांडावयास उभा राहिला, अथवा त्याच्या इच्छेविरूद्ध गोष्टी घडूं लागल्या म्हणजे मनुष्यास जो संताप येतो त्याचेंच नांव **क्रोध.**[७१] हा उत्पन्न झाला असतां मनुष्य दांत ओंठ चावूं लागतो. त्याचें अंग स्फुरण पावूं लागतें, नाकपुड्या फुगतात व तो डोळे गरगर फिरवूं लागतो. हीं रागाची सामान्य लक्षणें व सामान्य अभिनय झाला. पण विशेष कारणानें क्रोध आला असतां विशेष प्रकारचा अभिनय करावयाचा असतो. उदाहरणार्थ जेव्हां शत्रूविषयीं क्रोध

---

(६८) भा. ना. ७–११ (६९) भा. ना. ७–१२
(७०) भा. ना. ७–१३ (७१) भा. ना. ७–१५ ते १९

आला असेल तेव्हां तोंड वक्र करावें, ओंठ चावावेत, हात एकमेकांवर चोळावेत व आपल्या समर्थ्याच्या आत्मविश्वासामुळें आपल्या दंडाकडे ऐटींत पहावें. द्रौपदी नाटकांतील तिसऱ्या अंकांतील भीमाचें भाषण व त्यावेळचा त्याचा अभिनय शत्रूवरील क्रोधाचें उदाहरण होऊं शकेल. कल्पना येण्याकरतां त्याच्या भाषणापैकीं थोडेंसें भाषण खालीं दिलें आहे. "हरएक प्रकारचे नियम झुगारून देऊन, विश्वांतील सर्व संसाराचा चेंदामेंदा करून, ह्या पृथ्वीची पुन्हा शाडूची माती बनवावी असें मला वाटतें." वडील माणसांसंबंधीं राग आला असतां, मान थोडीशी खालीं घालून, घाम पुसण्याचे मिषानें कपाळावर हात फिरवून व इतर सौम्य, अस्पष्ट पण राग आला आहे, असें दर्शविणाऱ्या चेष्टा कराव्यात. उदाहरणार्थ–मुद्राराक्षसांतील तिसऱ्या अंकांतील चंद्रगुप्ताचा चाणक्यावरील क्रोध व त्याचा अभिनय. आपलें ज्या माणसावर प्रेम आहे, त्यावर आपण रागावलों आहों असें दाखवावयाचें असतां, भुंवया व ओष्ट किंचित् स्फुरत आहेत व डोळ्याच्या एका कोपऱ्यांतून पाणी येत आहे असें दाखवावें. विक्रमोर्वशीयांत 'प्रावृणनदीवाप्रसन्ना गता देवी' म्हणून वर्णिलेल्या देवीचा क्रोध वरील प्रकारचाच आहे. जेव्हां आपणापेक्षां कमी योग्यतेच्या माणसावर रागवावयाचें असेल, तेव्हां तर्जनी नाकावर ठेवावी, डोळे वटारावेत व तोंडानें कठोर बोलावें. पण या सर्व अनुभावांच्या अभिनयांत क्रूरता दाखवूं नयें. द्रमन नाहींशी[72] झालेली एकून 'स्त्री पुरुषांच्या स्वैर संचाराला' आळा घालण्याचें ठरविणारे तात्यासाहेब वीणेला ताकीद देतात, त्यावेळीं त्यांचा क्रोध, हें याचें उदाहरण होय.

(५) ज्याच्या अंगात धैर्य, शौर्य शक्ति असेल, ज्याचें मन खिन्न नसेल त्याचे ठिकाणीं कोणतेंहि काम करण्याविषयीं एक प्रकारची उत्सुकता दिसून येते. या उत्सुकतेलाच **उत्साह**[73] म्हणतात. कोणतेंहि काम करण्याच्या मनुष्याच्या आवेशावरून व कसेंहि संकट आलें असतां न डगमगण्यावरून, हा दिसून येतो. महाराणा संग्रामसिंह नाटकांतील राणाजी व हकीम ह्या दोहोंतहि हा चांगला दिसून येतो.

(६) अपराध केला असतां, भयाण जागेंत अरण्यांत किंवा पर्वतावर एकटेंच गेलें असतां, कावळ्याचा, घुबडाचा किंवा एखाद्या निशाचराचा शब्द ऐकला असतां **भय**[74] उत्पन्न होतें. कधीं कधीं फार मोठी मेघगर्जना होऊं लागली, वीज कडाडूं लागली, तरीहि भीति उत्पन्न होते. क्वचित् प्रसंगीं कोणी रागें भरलें असतांहि एक प्रकारचें भय वाटतें. मनुष्य भ्याला असतां त्याचे हात पाय कांपूं लागतात, त्याची छाती धडधडूं लागते, त्याचें तोंडास कोरड पडते, तो जीभ चाटूं लागतो व त्याच्या अंगाला घाम सुटतो, आणि तो ओरडून इकडे तिकडे

(७२) ग. प्रेमसंन्यास (७३) भा. ना. ७–२०
(७४) भा. ना. ७–२१

धांवूं पळूं लागतो. भय हा स्थायीभाव स्त्रियांत व नीच प्रकृतीच्या माणसांत विशेष रीतीनें आढळतो. उदाहरणार्थ–नारायणरावाच्या खुनानंतर अपराधी राघोबादादांस जी भीति वाटत असते ती किंवा नारायणरावाचे खुनाचे वेळीं "बरें झालें, त्यांनीं त्या दिवाणखान्याचें दार बंद केलें" इत्यादि शब्द उच्चारीत असतां त्यांची दिसून येणारी भीति, हें भयाचेंच उदाहरण आहे.

(७) घाणेरडी गोष्ट ऐकली असतां, अथवा घाणेरडें दृश्य पाहिलें असतां, एकप्रकारची किळस वाटूं लागते तीच जुगुप्सा[७५] होय. ही वृत्ति उद्भवली असतां मनुष्य अंग आकुंचित करूं लागतो, थुंकूं लागतो, तोंडें वेडीं वांकडी करूं लागतो, नाक धरूं लागतो आणि त्याचें अंग थरारूं लागतें. हीं लक्षणें विशेषतः स्त्रियांत आणि नीच प्रकृतीच्या लोकांत दिसून येतात. उत्तम प्रकृतीच्या मनुष्यांत अंगावर कांटा येणें एवढेंच लक्षण दिसून येतें. श्री दासबोधांत जन्मदुःखाचें निरूपण करतांना, जें वर्णन दिलें आहे तें वाचतां वाचतां सुद्धां वाचकांचे मनांत हा भाव उत्पन्न होतो. उदाहरणार्थ "नरकाचें कोठार भरलें । आंत बाहेरी लिडांबेडलें । मूत्र पोतडें जमलें । दुर्गंधी भरुनी ॥ जंत किडे आणि आंतडीं । नाना दुर्गंधीचीं पोतडीं । अमूप लवथवती कातडीं । कंटाळवाणीं ॥ सर्वांगांत शिर प्रमाण । तेथें बळसें वाहे घ्राण । उठे घाणी फुटतां श्रवण । तें दुर्गंधी न घेववे ॥"

(८) एखादी दिव्य गोष्ट, इष्ट मनोरथाची एकदम प्राप्ति, फार सुंदर असें रम्य वन किंवा एखादें शांत देऊळ इत्यादि गोष्टी, कल्पनातीत असा जादूचा खेळ, इत्यादि गोष्टी पाहून मनास जी एक थक्क करणारी चित्तवृत्ति उत्पन्न होते, तिला विस्मय[७६][७७] असें म्हणतात. या चित्तवृत्तीमुळें डोळे विस्तृत होतात, पापण्याचें मिटणेंहि क्षणभर थांबतें, अंगावर कांटा उभा रहातो, डोळ्यांत अश्रु उभे रहातात, शरीराला थोडासा घाम येतो, 'ओहो' 'वाहवा' अशा प्रकारचे शब्द मुखावाटे बाहेर पडतात आणि कित्येकवेळ मनुष्य वस्त्राचा पदर किंवा हल्लींच्या भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे हातरुमाल हातांत घेऊन फिरवूं लागतो. उदाहरणार्थ दुष्यन्त इंद्राला सहाय्य करून परत येत असतां मारीच ऋषीचा आश्रम पाहून

'प्राणानामनिलेन वृत्तिरुचिता सत्कल्पवृक्षे वने
तोये कांचनपद्मरेणुकपिशे धर्माभिषेकक्रिया ॥

---

(७५) भाऊचंदकी. (७६) भा. ना. ७–२२
(७७) काव्यमालेच्या प्रतींत या भा–वाचें वर्णन नाहीं. वरील वर्णन आधारें केलें आहे. अद्भुत रसभा. ना ६–७४ च्या पुढील गद्य व ७५,७६ श्लोक.

ध्यानं रत्नशिलातलेषु विबुधस्त्रीसंनिधौ संयमो ।
यत्काङ्क्षन्ति तपोभिरन्यमुनयस्तस्मिंस्तपस्यन्त्यमी ॥ '

असे जे उद्गार काढतो, तो हाच भाव दाखवितात.

९ या स्थायी व व्यभिचारी भावांशिवाय, नाट्यशास्त्रकार सात्विक भाव म्हणून स्तंभ, प्रलय, रोमांच, स्वेद, वैवर्ण्य, वेपथु, अश्रु व स्वरभंग किंवा वैस्वर्य, हे आठ भाव आणखी मानतात. वस्तुतः पाहातां यांस भाव कसें म्हणावयाचें, हें सांगणें कठिणच आहे. हे सारे शरीरावर दिसून येणारे असल्यामुळें, अनुभावच आहेत. दशरूपकाराच्या ही गोष्ट लक्षांत आली असावी, असें दिसतें व म्हणूनच त्यानें यांचें वर्णन करतांना 'पृथग्भावा भवन्त्यन्येऽनुभावत्वेऽपि सात्विकाः ।' असें म्हटलें आहे. विद्यार्नाथानें विभाव व अनुभाव यांचें वर्णन केल्यावर अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्यामध्यें सात्विक म्हणून यांचें वर्णन केलें आहे. पण यांना तो भाव किंवा अनुभाव असें स्पष्टपणें कांहींच म्हणत नाहीं. तरी पण त्याच्या वर्णनावरून त्याचा रोख यांस अनुभावांतच गणावयाचा असावा, असें दिसतें. Keith[८१] नें तर हे अनुभावच आहेत, असें स्पष्टपणें म्हटलें आहे. असें असतां भरत यास सात्विक भाव असें कां म्हणतो, याचा या ठिकाणीं विचार करणें, अप्रस्तुत होणार नाहीं

१० वर ज्या आठ स्थायिभावांचें त्यांच्या विभाव अनुभावांसह वर्णन केलें आहे, त्यावरून असें दिसून येतें कीं ह्या आठहि चित्तवृत्ति त्या त्या परिस्थितींत असलेल्या मनुष्याच्याच अनुभवास येत असतात म्हणजे या सर्व सहज उद्भवणाऱ्या-स्वाभाविकरीत्या उत्पन्न होणाऱ्या—चित्तवृत्ति असतात. पण नटाच्या सभोंवतालची परिस्थिति खरी नसून कृत्रिम असते. मग या कृत्रिम परिस्थितींतले नटाचे ठिकाणीं स्वाभाविकरीत्या होणारे स्थायीभाव उत्पन्न कसे होणार ? आणि ते उत्पन्न झाले नाहींत तर त्यांच्या अनुभावाचा अभिनय तरी कसा वठणार ? नटाला खरी परिस्थिति लाभणें शक्य नसल्यानें केलेला अभिनय उत्तमतऱ्हेनें उठून दिसण्याकरतां, त्याला आपल्या भोंवतालच्या कृत्रिम परिस्थितीच्या साहाय्यानें कृत्रिम मनःस्थिति उत्पन्न करावी लागते. उदाहरणार्थ 'राजहंस माझा निजेला' ही कविता अभिनय करून म्हणावयाची झाल्यास—श्रोतृवृंदाच्या मनावर परिणाम होईल अशा रीतीनें म्हणावयाची असल्यास—त्या शोकाला अनुकूल अशी मनःस्थिति निर्माण करावी लागते. ही मनःस्थिति उत्पन्न करावयासाठीं नटास कल्पनेच्या साहाय्यानें आपणांस व आपल्या लहानग्यास टाकून आपला पति स्वर्गवासी झाला

(७८) भा. ना. ६-२२ (७९) द. ४-४
(८०) प्र. रु. पृ. २२३, २२४ रस प्रकरण.
(८१) K. S. D. P. 315

आहे, तें लहानगेंहि दुर्दैवानें मरणाच्या द्वारी टेंकलें आहे, हळू हळू पाहतां पाहतां त्याची प्राणज्योत त्याला सोडून गेली आहे, त्याच्या नश्वर देहाची वाट लावण्याकरतां चार लोक जमा झाले आहेत व ते आपल्या जीवाचा विसांवा, आपल्या आनंदाचा सांठा, आपलें जीवनसर्वस्व, असें तें आपलें प्रिय बालक आपल्या मांडीवरून अत्यंत निष्ठुरतेनें ओढून नेत आहेत, इत्यादि प्रकारचें चित्र आपल्या डोळ्यापुढें उभें करून, त्याचा प्रत्यक्ष आपणच जणूं अनुभव घेत आहोंत, असें मनास भासवावें लागेल. इतकें जेव्हां नट करील तेव्हां कुठें त्या खऱ्या आईला झालेल्या शोकापैकीं कांहीं तरी अंश त्याच्यांत उत्पन्न होईल व त्याच्याहि डोळ्यांतून अश्रु येऊं लागतील व त्या शोकाला अनुकूल असे अनुभाव त्याच्या ठिकाणीं दिसून येतील. हा कृत्रिम भाव जरी शोक या साहजिक स्थायी भावा प्रमाणें असला व दिसला, तरी तो त्याहून भिन्न आहे, हें सांगावयास नकोच. याचप्रमाणें इतर स्थायीभावांचे ठिकाणींहि असेच कृत्रिम भाव उत्पन्न करतां येतील. हे मुद्दाम प्रयत्नानें घडवून आणलेले भाव, म्हणजेच सात्विक भाव होत.

११ ह्या आठहि स्थायी भावांच्या कृत्रिम स्थितींच्या व स्वाभाविक स्थितींच्या नांवांत घोंटाळा होऊं नये म्हणून या स्थायी भावांत विशेषें करून दिसणारा जो अनुभाव, त्याचेंच नांव ‘ प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति ’ या न्यायानें त्या त्या भावाच्या कृत्रिम स्थितीस दिलें असावें. उदाहरणार्थ रति हा भाव घेतला तर त्यांत जरी रोमांच अश्रु इत्यादींचा अंतर्भाव होत असला तरी त्याचा अत्युत्कट जो आनंद वर्णिला आहे, त्यांत मनुष्य सर्व कांहीं विसरून पूर्णपणें लीन होऊन जातो. म्हणून रति भावाच्या ह्या लय लावणाऱ्या विशिष्ट गुणावरून कृत्रिम रति भावाला सात्विक प्रलय, हें नांव दिलें असावें. तसेंच स्तंभ ही स्थिति जरी अतिशय रागांत असतां किंवा अनपेक्षितपणें एखादी गोष्ट ऐकली असतां दिसून येते, तरी ती मुख्यत्वें करून विस्मय या स्थायीभावांत दिसून येत असल्यानें कृत्रिम विस्मयाला स्तंभ, हें नांव दिलें असावें. याचप्रमाणें हास्याला वैस्वर्य, शोकाला अश्रु, उत्साहाला स्वेद, भयाला वैवर्ण्य व जुगुप्सेला रोमांच अशीं नांवें दिलीं असावींत. पण पुढें पुढें या कृत्रिम स्थायी भावांच्या नांवांचा याच नांवांनीं दिसणाऱ्या अनुभावांशीं घोटाळा झाल्यानें हे अनुभाव कीं भाव अशी शंका येऊं लागली असावी.

१२ सात्विक मनःस्थितीस याच आठ अनुभावांचीं नांवें कां दिलीं गेलीं, याचें कारण असें दिसतें कीं, या मनःस्थितींत हेच आठ अनुभाव प्रामुख्यानें दृग्गोचर होतात. सत्वापासून हेच आठ अनुभाव कां उत्पन्न व्हावेत, ह्याचें कारण कोहींनीं मोठें मजेचें दिलें आहे तें असें:— आपल्या मनोमय कोशांत सात्विक भाव उत्पन्न झाल्यावर तो प्राणमय कोशांत येतो. या प्राणमय कोशांत तो आला कीं, पंचमहा-

(८२) ग. वाग्वैजयंती (८३) प्र. रु. कुमार स्वामीची रत्नापणटीका पृ. १२५

भूतांपासून झालेल्या अन्नमय कोशांतून तो बाहेर पडूं लागतो. या अन्नमय कोशांतून म्हणजे आपल्या देहांतून बाहेर पडतांना त्याचे विभाग होतात व या पांचभौतिक देहांतील पंचमहाभूतांच्या भिन्न भिन्न भागांतून बाहेर पडतांना त्याचीं निरनिराळीं रूपें बाहेर पडूं लागतात. आपल्या देहांत जो पृथ्वीचा अंश असतो त्यांतून तो स्तंभ रूपानें व जलाच्या अंशातून अश्रुरूपानें दृग्गोचर होतो. तेजांतून जातांना त्याचे दोन भाग होतात. तें तेज तीव्र असल्यास स्वेद व नसल्यास विवर्णता अशीं रूपें तो धारण करितो. वायुभागांतून जातांना त्याचे तीन भाग होतात. वायु मंद असल्यास रोमांच, मध्यम असल्यास वेपथु, तीव्र असल्यास वैस्वर्य अशीं, रूपें तो घेतो व आकाशभागांतून प्रलय रूपानें बाहेर पडतो.

१३ पुढील विद्वानांचा या स्तंभादि सात्विक भावांविषयीं जरी असा घोटाळा झाला, तरी सत्व याचा अर्थ मात्र सर्वांच्या मतें एकच आहे असें दिसतें. नाट्यशास्त्राच्या सध्यां उपलब्ध असलेल्या प्रतींत सत्वाचा अर्थ " सत्वं नाम मनः[८४] प्रभवम् " असा दिला आहे. पण नाट्यवेदविवृतींत अभिनवगुप्तानें ' सत्वं नाम मनः[८५] प्रयत्ननिर्वर्त्यम् ' असा पाठ दिला आहे व हाच बरोबर असावा असें वाटतें. प्रतापरुद्रीयावर टीका करतांना कुमारस्वामीनें भावप्रकाशांतील

" परस्य[८६] सुखदुःखादेरनुभावेन चेतसः ।
अत्यन्तेनानुकूल्येन येन तद्भावभावनम् ॥
तत् सत्वम्...................."

असें अवतरण देऊन ' तद्भावभानवम् ' याचा अर्थ ' तन्मयत्वेन अवस्थानम् ' असाच केला आहे.

१४ या सर्व विवरणावरून सत्वाची बरोबर कल्पना येईल असें वाटतें. या सत्वाचें महत्त्व रसानुभवासाठीं फार महत्वाचें आहे. किंबहुना कांहीं लोकांनीं "भावान्तरनैरपेक्ष्येण[८७] रसापरोक्षीकरणतत्वलक्षणो बलविशेषः सत्वम् ।" म्हणजे दुसऱ्या कोणत्याहि भावाची अपेक्षा न करतां, रस प्रत्यक्ष अनुभवास आणून देणारें विशिष्ट प्रकारचें सामर्थ्य म्हणजेच सत्व, असें सत्वाचें लक्षण केलें आहे. पण भावांच्या या विभागांत रसानुभवाचा विचार करण्यापूर्वीं आधीं रस म्हणजे काय याचाच विचार केला पाहिजे.

---

(८४) भा. ना. ७ पृ. ८२,८४ श्लोकापुढील गद्य.
(८५) अ. ना. ७-८४ पुढील गद्यावरील टीका.
(८६) प्र. रु. पृ. २२३ (८७) प्र. रु. पृ. २२४ टीका.

प्रकरण ५ वें.

रस

न हि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते ।

१ साहित्याशीं परिचय असलेल्या कोणाहि मनुष्याला रसाचें महत्व काय आहे, हें सांगावयास पाहिजे असें नाहीं. रसाशिवाय साहित्यांत शोभा नाहीं, काव्यांत गोडी नाहीं व वाक्यांत राम नाहीं. अर्थ साधाच असतो, पण तोच सरस शब्दांत ठेवला असतां ऐकणाऱ्या मनुष्याचें चित्त वेधून टाकून, त्याला क्षणभर बाह्य जगाचा विसर पाडतो. पण तेंच त्याचें सरसत्व काढून टाकलें कीं, त्यांतील हें सामर्थ्य नष्ट होऊन तो आपणास सरळ, साधा व रूक्ष वाटूं लागतो. रसाची ही अद्भुत शक्ति पाहिली कीं, रस आहे तरी काय व शब्दांपासून तो निघतो म्हणजे होतें तरी काय, हे विचार ओघानेंच मनांत उद्भवतात.

२ कोणत्याहि गोष्टीचा विचार करूं लागलें कीं, अगदीं स्वाभाविकपणेंच त्या गोष्टीचा एकंदर रागरंग कसा काय असेल, हा प्रश्न उभा राहातो. पण या जगांत प्रत्येक गोष्ट दृश्य स्वरूपांत दाखवितां येत नाहीं. उदाहरणार्थ–आपणांस कोणी गोडीचें रूप विचारल्यास आपल्याला तें प्रत्यक्ष दाखवितां येणार नाहीं, तर गोड खाऊ खाऊन संतुष्ट झालेल्या मुलाच्या गोड चेहऱ्यावरूनच त्या गोडीची कल्पना आपणांस करून घ्यावी लागेल. त्याचप्रमाणें रसाचें स्वरूप पहाण्याची इच्छा करणाऱ्यास, ब्रह्मानंदासारखा रसास्वाद घेत असलेल्या मनुष्याकडे बोट दाखवून ह्याची अशी स्थिति करणारा अमृताचा संचय तोच रस व या तल्लीन झालेल्या मानवाचें रूप, तेंच या रसाचें रूप होय, असें सांगावें लागेल.

३ फार प्राचीन काळापासून रसाला वरील रूपानेंच ओळखीत असत, हें तैत्तिरीय उपनिषदांतील 'रसो वै सः । रसꣳह्येवायं लब्ध्वाऽऽनन्दी भवति[२]' इत्यादि केलेल्या ब्रह्माच्या वर्णनावरून दिसून येतें. ब्रह्म म्हणजे काय तर रस व रस म्हणजे काय तर ब्रह्म, अशीच उपनिषत्कारांना ब्रह्माची अनन्वयानें व्याख्या करावी लागली. उघडच आहे. "यतो वाचो निवर्तन्ते अप्राप्य मनसा सह[३]"

(१) भा. ना. ६–३२ पुढील गद्य. (२) तै. उ. ब्र. ७–६१७
(३) तै. उ. ब्र. ४–१, २.

अशा ब्रह्मरूप रसाचें किंवा रसरूप ब्रह्माचें वर्णन कोणी झालें म्हणून कसें व कोणत्या शब्दांत करणार ! तेव्हां ब्रह्माच्या ब्रह्मघोटाळ्यांत न पडणेंच बरें. उपनिषत्कारांपासून आपल्याला घ्यावयाचें तें एवढेंच कीं, मनुष्य- ' रसꣳह्येवायं लब्ध्वाऽऽनन्दी भवति '-जर ह्या रसाचा आस्वाद घेऊं शकेल, तर खात्रीपूर्वक आनंदी होईल. तेव्हां ' आनंदी आनंद गडे ' करणारें, हें रसाचें स्वरूप मूर्तिमंत आनंदच आहे, हें सांगावयास नकोच.

४ होय ! वरील विवेचनावरून रसाचा ज्याला प्रत्यक्ष अनुभव घेतां येईल, त्याला तो आनंदमय करील, हें मनाला पटतें व जगांत दिसून येणाऱ्या प्रत्यक्ष प्रमाणांवरून त्याचा अनुभवहि येतो. पण नाटकांत तर ' बोलाचीच कढी बोलाचाचि भात.' मग ' खाऊनीयां तृप्त ' कोण होय ! चारुदत्ताच्या मुलाला सोन्याचा गाडा करण्याकरतां वसंतसेनेनें दिलेले दागिने घेऊन तो संतुष्ट झाला असेल; पण खोटे दागिने, खोट्या वसंतसेनेनें, खोट्या रोहसेनास दिलेले पाहूनहि प्रेक्षकांस आनंद होतो, तो कां ! आनंद होतो यांत तर शंकाच नाहीं. मग उपनिषत्कारांनीं प्रत्यक्ष ब्रह्मप्राप्ति झाल्यानें अनुभवास येणाऱ्या ज्या आनंदास रस म्हटलें आहे, तो रस आणि स्वतःस कांहींहि न मिळतां दुसऱ्याची मनःस्थिति पाहून प्राप्त होणारा रस एकच कीं काय ! होय दोन्हीहि रस एकच. ब्रह्मप्राप्ति म्हणजे तरी काय ! नवीन बाहेरून येऊन असें कांहीं मिळत असतें थोडेंच ! जें स्वतःचेंच आत्मस्वरूप अज्ञानानें आवृत असतें, तेंच उघड होतें व त्या योगानेंच ब्रह्मानंद होत असतो. पण ब्रह्म, आत्मा, अज्ञान, इत्यादि अज्ञेय गोष्टींचेंच उदाहरण कशाला ! तुकारामाच्याच भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे, जरी ' खापराचे होन खेळती लेंकुरें, ' किंवा ' मंगलदायक करिती कुमारी ' तरी या मुलांना किंवा मुलींना खरा लाभ काय होत असतो ! पण असें असतांहि त्यांना आनंद होत नाहीं, असें तुकारामाला सुद्धां म्हणतां येत नाहीं ना ! मग " बोलाचीच कढी बोलाचाचि भात " खाऊन मनुष्य तृप्त कां न व्हावा ! निदान प्रत्यक्ष तृप्ति न झाली तरी थोडा ... तोंडाला पाणी सुटून, आनंद झाल्याशिवाय तर खास राहणार नाहीं. ह्याच आनंद म्हणजे रस होय. आपणांस विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भावांपासून-कार्य कारणांपासून-अलिप्त राहून जो आनंद घेतां येतो, तोच रस; आणि म्हणूनच तर त्याची निष्पत्ति कशी होते, याबद्दल वाद व मतभेद. सबब आतां इतर कोणताहि विचार न करतां, या रसाची निष्पत्ति कशी होते व याचा आस्वाद कसा घेतां येतो, तें पाहूं.

५ रसाची निष्पत्ति कसकशी होते, याचा विचार केल्याचा आद्य मान, निदान आज उपलब्ध असलेल्या ग्रंथांवरून तरी, नाट्यशास्त्रकार भरतमुनींकडे जातो.

त्यांनीं ही रसनिष्पत्ति कशी होते, हें अगदीं साध्या, सरळ व सोप्या भाषेत सांगितलें आहे. त्याच्या मताप्रमाणें 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' म्हणजे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव एकत्र झाले कीं, रसनिष्पत्ति होते. हे निरनिराळे तीन भाव एकत्र होऊन रसनिष्पत्ति कशी होते, हें कळण्याकरतां त्यांनीं अगदीं रोजच्या व्यवहारांतील दाखला दिला आहे. ज्या प्रमाणें[४] तेल, तिखट, मीठ, आंबट, गोड, मसाला, हे पदार्थ घालून तयार केलेल्या भाजीशीं व आमटीशीं भात जेवतांना एक प्रकारची रुचि येते, त्याच प्रमाणें एकाद्या नाटकांत जो स्थायी भाव असतो, ता त्याचे विभाव, अनुभाव, व व्यभिचारीभाव यांच्याशीं मिश्रित झाला असतां प्रेक्षकांस आनंददायक होतो. भरतानें रसनिष्पत्तीचीं व त्यापासून होणाऱ्या आनंदाची एवढीच माहिती दिली आहे. हा रस कोणाचे ठिकाणीं उत्पन्न होतो व त्यापासून प्रेक्षकांना आनंद कां व कसा वाटतो, ह्याबद्दल कांहींच सांगितलें नाहीं. उदाहरणार्थ आपण 'एकच प्याला' नाटक घेऊं. हें नाटक पहात असतां, खऱ्या सिंधुसुधाकराप्रमाणें पोषाक करणारे नट, त्यांचे ठिकाणीं कृत्रिमच कां होईनांत पण आनंद, दुःख, निर्वेद, चिन्ता, इत्यादि व्यभिचारी भाव व त्या भावानुरूप त्यांनीं केलेला अभिनय पाहून, त्या नाटकांतील शोक हा स्थायिभाव, प्रेक्षकांस चांगला उठून दिसतो व तो तसा दिसला म्हणजे प्रेक्षकांस निःसंशय आनंद होतो. तो कसा उत्पन्न होतो, प्रेक्षकांप्रमाणें नटांनाहि उपभोगावयास मिळतो कीं नाहीं, याचा भरतानें कांहींच विचार केलेला दिसत नाहीं. तसेंच भावापासून रस कीं रसापासून भाव उत्पन्न होतात, हेंहि कोडें त्याला उलगडलेलें दिसत नाहीं; कारण त्यानें बीजाचा व वृक्षाचा जसा अन्योन्यसंबंध आहे, त्याजप्रमाणें यांचाहि आहे, म्हणजे रसापासून भाव व भावांपासून रस होतात, असें सांगितलें आहे.[५]

६ भरतानंतर त्याच्याच नाट्यशास्त्रावर टीका लिहिणाऱ्या लोकांनीं व इतर अनेक साहित्यशास्त्रज्ञांनीं भरताच्या याच सूत्राधारें रसनिष्पत्तीचा मानसशास्त्रदृष्ट्या विचार केला आहे. त्यापैकीं मुख्य मुख्य मतांचा विचार करूं.

७ नाटकांत नाटककार कांहीं प्रसंगाचें वर्णन करतो व ह्या वर्णनाची हुबेहूब नक्कल नाना तऱ्हेच्या वेषांनीं व अभिनयांनीं नटवर्ग करीत असतो. उदाहरणार्थ, आपण खाडिलकरांचें 'स्वयंवर' नाटक घेऊं. या नाटकांत सांगितलेल्या प्रसंगाची नक्कल आपण ज्या ज्या व्यक्तींच्या भूमिका घेतल्या आहेत, त्याच व्यक्ति आपण आहोंत असें समजून नटवर्ग करीत असतो. त्यामुळें खऱ्या रुक्मिणी स्वयंवराची नक्कल असलेलें हें नाटक सुरू झालें, म्हणजे यांतील रुक्मिणीची यांतील कृष्णाच्या लीला

(४) भा. ना. ६-३२. (५) भा. ना. ६-३२ पुढील गद्य,
(६) भा. ना. ६-३९

ऐकून झालेली स्थिति, तो आलेला पाहून तिची बावरलेली मुद्रा, तिचें गोंधळलेलें भाषण, त्यांची भेट झाल्यावर त्याच्यावर तिनें फेंकलेले नेत्रकटाक्ष, इत्यादिकांवरून खऱ्या रुक्मिणीचे ठिकाणीं उत्पन्न झालेलें प्रेम, आपल्याला दिसून येतें. पुढें बापाच्या व भावाच्या भांडणाचें काय होतें ही चिंता, आपल्याला कृष्णास माळ घालावयाला मिळेल कीं नाहीं याबद्दल तिला वाटणारी शंका, कधीं कृष्णाच्या शौर्यामुळें तर कधीं त्याच्या शब्दावरील विश्वासामुळें त्याचा आपला विवाह होणारच आहे अशी खात्री वाटून तिला होणारा आनंद, इत्यादि गोष्टींमुळें व या निरनिराळ्या प्रसंगीं त्या त्या प्रसंगास अनुरूप असा अभिनय झाल्यामुळें, तो प्रेमभाव त्या नटाचे ठिकाणीं झाला असावा, असें आपल्यास वाटून, आपल्या त्या कल्पनेनेंच आपणांस एक प्रकारचा आनंद होऊं लागतो. हा आनंद म्हणजे रस, असें नाट्यशास्त्रावर टीका लिहिणाऱ्या भट्टलोल्लटाचें व त्याच्या अनुयायांचें म्हणणें आहे.

८ भट्टलोल्लटाच्या ह्या मताचा विचार करूं लागलें म्हणजे अशी शंका येते कीं, एका व्यक्तीचे ठिकाणीं एका काळीं उत्पन्न झालेला भाव दुसऱ्या व्यक्तीचे ठिकाणीं उत्पन्न झाला आहे, अशी कल्पना झाल्यानें प्रेक्षकांना खरा आनंद कसा होणार ? अमुक अमुक कारणानें येथें अमुकच गोष्ट आहे अशी खात्री झाली तरच त्या निश्चित अनुमानावरून आपणास खरा आनंद मिळेल. तेव्हां नाटक पहात असतां आपली अशी खात्री पटते कीं काय, हें पाहिलें पाहिजे.

९ आपण कोणतीहि गोष्ट पाहिली असतां ती अमुकच आहे कीं नाहीं, याचें आपणांस चार प्रकारें ज्ञान होतें; या चार प्रकारांना सम्यक् ज्ञान, मिथ्या ज्ञान, सदृशज्ञान व संदेहज्ञान अशीं चार नांवें आहेत. एकादी व्यक्ती किंवा गोष्ट दिसल्याबरोबर ती अमुकच व्यक्ति किंवा अमुकच गोष्ट आहे, असें आपणांस वाटलें व त्याप्रमाणें ती तशीच असली, तर त्या ज्ञानास आपण सम्यक् ज्ञान, असें म्हणतों; एकाद्या गोष्टीविषयीं प्रथमदर्शनीं ही अमुक एक आहे अशाबद्दलचें ज्ञान होऊन कांहीं काळानें आपली ती समजूत चुकीची होती, असें आढळून आलें तर त्या प्रथम झालेल्या ज्ञानाला मिथ्या ज्ञान असें म्हणतात; आपण पूर्वीं पाहिलेल्या व्यक्तीसारखी व्यक्ति पाहिली म्हणजे त्या व्यक्तीबद्दल सम्यक् ज्ञान न होतां, सम्यक् ज्ञात अशा एकाद्या वस्तूसारखी ती आहे, एवढेंच त्यापासून आपणास ज्ञान होतें व यालाच सदृश ज्ञान असें म्हणतात; आणि एकादी वस्तु पाहून जेव्हां ती अमुकच आहे किंवा अमुकच नाहीं, असें कांहींच सांगतां येत नाहीं, तेव्हां त्या ज्ञानास संदेह ज्ञान म्हणतात. परंतु रंगभूमीवर रुक्मिणीचें सोंग घेऊन आलेला नट पाहून

(७) का. प्र. ४।२८ वरील वृत्ति, पहिलें वाक्य 'भट्टनायकः' । पर्यंत.
(८) का. प्र. ४।२८ दुसऱ्या वाक्यापासून 'इति श्री शंकुकः' पर्यंत.

ही रुक्मिणी आहे, ही जी प्रेक्षकांस जाणीव होते, ती वरील चारहि प्रकारांहून निराळ्या प्रकारची असते. घोड्यांच्या चित्रांबरोबर खेळणारीं मुलें ज्याप्रमाणें ते घोडे आहेत असें मानून त्यांच्याशीं खेळतात व खेळतांना ते घोडे खरे कीं खोटे, या बद्दलचा प्रश्नच त्यांचे समोर येत नाहीं, त्याप्रमाणें रंगभूमीवर आलेली ही रुक्मिणी खरी आहे कीं खोटी आहे, याचा विचार प्रेक्षकांचे मनांत न येतां, ती रुक्मिणी आहे असें त्यांस वाटतें. मग 'एकला नयनाला, विषय तो झाला ' इत्यादि तिच्या तोंडच्या शब्दांनीं व तें रुक्मिणीचें काम करणाऱ्या नटाच्या अप्रतिम अभिनयानें रुक्मिणीच्या मनांत कृष्णाबद्दलचें प्रेम उत्पन्न झालें आहे, असें तर्काच्या आधारें ते प्रेक्षक अनुमान काढतात. हें अनुमान काढण्यास लागणाऱ्या सर्वच गोष्टी अलौकिक असल्यामुळें, इतर साधीं अनुमानें काढून न मिळणारा असा अलौकिक आनंद, हें अनुमान काढून मिळतो. याप्रमाणें नटाचे ठिकाणीं खरोखर नसतांहि, अनुमानावरून निश्चित केलेल्या रतिस्वरूप स्थायी भावासंबंधीं प्रेक्षकांच्या मनांत सारखा विचार घोळूं लागला, म्हणजे तोच भाव 'रस' या संज्ञेस प्राप्त होतो. हें श्रीशंकुक नावाच्या नाट्यशास्त्रावरील दुसऱ्या टीकाकाराचें मत आहे.

१० पण यावरहि असा आक्षेप घेतां येईल कीं, श्रीशंकुकाच्या मताप्रमाणें जरी रति इत्यादि स्थायी भाव नटाचे ठिकाणीं असतील, नव्हे आहेत, असें अनुमान काढलें, तरी प्रेक्षकांचा संबंध त्यांत कुठें येतो ? भट्टलोल्लटाच्या मताप्रमाणें पहातां प्रेक्षक जितका तटस्थ असतो, तितकाच श्रीशंकुकाचे मताप्रमाणें पहातांहि असतो. मग तटस्थ राहिलेल्या प्रेक्षकाला खरा रसास्वाद कसा मिळणार? याचें उत्तर असें आहे कीं, रंगभूमीवर चाललेले खेळ पाहत असतां आपण अनुभवलेल्या त्या त्या भावांची स्मृति जागृत होऊन, आपणहि तो तो भाव प्रत्यक्ष अनुभवींत आहों, असें आपणांस तत्क्षणापुरतें वाटून आपण त्यांत तल्लीन होतों व अशा रीतीनें आपणांस आनंद मिळतो. परंतु असें मानणेंहि शक्य दिसत नाहीं. कारण रुक्मिणीच्या, कृष्णाच्या व आपल्या स्थितींत महदंतर असतें. त्यांचें तें वैभव कुठें व आपलें दारिद्र्य कुठें ! त्यांचे ते हर्म्य प्रासाद कुठें व आपली चंद्रमौळी झोंपडी कुठें ! रुक्मिणीवर आलेला प्रसंग कुठें व सुखासमाधानांत मांडीवर मांडी ठेऊन दुसऱ्याच्या मजा पहाणारे आम्ही कुठें ! अशी स्थिति असल्यानें नाटकांतील मुख्य पात्रांशीं तादात्म्य होणें शक्य नाहीं. म्हणूनच आत्मगतत्वानें—आत्मानुभवानें—रसाचा अनुभव आपणास मिळणें शक्य नाहीं. बरें, तो नटाचे ठिकाणी उत्पन्न झाला आहे असें मानावें, तर तेंहि शक्य दिसत नाहीं. कारण नट हा बोलून चालून खोटाच असतो व त्या भोंवतालची परिस्थितिहि कृत्रिम अतएव केवळ दिखाऊच असते. तेव्हां त्याच्या मनांत खऱ्या कृष्णाला खऱ्या रुक्मिणी-

विषयीं वाटलेला प्रेमा, या खोट्या रुक्मिणीविषयीं कसा वाटावा ? तेव्हां तो भाव नटांतच उत्पन्न होत नाहीं. मग ' आड्यांतच नाहीं, तर पोहऱ्यांत कोठून येणार ' या न्यायानें जो मुळांत नटांतच नाहीं, तो दुसऱ्यांचे म्हणजे प्रेक्षकांचे जाणिवेस कसा येणार ? म्हणून प्रेक्षकांना हा रसास्वाद तटस्थ राहून मिळत नसल्यानें किंवा त्यांना त्याचा आत्मानुभव घेतां येणें शक्य नसल्यानें, या रसनिष्पत्तीचा विचार निराळ्याच मार्गानें करणें जरूर आहे.

११ शब्दाच्या ज्याप्रमाणें अभिधा, लक्षणा व व्यंजना ह्या तीन शक्ति आहेत, त्याप्रमाणें काव्याच्या किंवा नाटकाच्या या तिहींहून निराळ्या अशा भावकत्व व भोजकत्व ह्या दोन शक्ति, भट्टनायकानें मानल्या आहेत. भट्टनायकाच्या मताप्रमाणें म्हणावयाचें, म्हणजे आपण नाटकांतील ' एकला नयनींला ' इत्यादि पद ऐकतों, तेव्हां प्रथम अभिधेनें आपणांस त्याचा अर्थ कळतो. हा अर्थ कळल्यानंतर काव्याच्या भावकत्वनामक दुसऱ्या शक्तीनें रुक्मिणीच्या प्रेमाचा अभिनय चालला आहे, या प्रकारचें विशिष्ट ज्ञान आपण विसरून सामान्यत्वें एका स्त्रीचा एका पुरुषाबद्दलच्या प्रेमाचा अभिनय चालला आहे, एवढीच आपणांस जाणीव रहाते. हें व्यक्तिवैशिष्ट्य मनांतून गेल्यावर, त्या व्यक्तिवैशिष्ट्याशीं संबद्ध असलेले, रज व तम हे गुण तेवढ्या कालापुरते आपल्या मनांतून नाहींसे होतात व शुद्ध सत्वगुणानें शुद्ध प्रेम या भावानें—आपलें मन भरून जातें. याप्रमाणें आपलें मन सत्वरूप झालें असतां—प्रेमस्वरूप झालें असतां—काव्याच्या तिसऱ्या भोजकत्व नामक शक्तीनें, ब्रह्मानंदाची बरोबरी करणारा मानसिक आनंद आपणांस प्राप्त होतो. भट्टनायकाचे मतानें रस रस म्हणून म्हणतात तो हाच आनंद होय.

१२ पण हें म्हणणें देखील मनास पटत नाहीं. भावकत्व व भोजकत्व या अगदीं नवीन अशा दोन शक्ति कल्पिल्यानें कल्पनागौरव मात्र होतें. रसनिष्पत्तीची स्पष्ट कल्पना कांहीं येत नाहीं. म्हणून या दोन शक्ति न मानतांहि अभिनवगुप्तानें बसविलेल्या रसनिष्पत्तीच्या प्रक्रियेचा आतां विचार करूं.

१३ अभिनवगुप्त म्हणतोः— एकादा रणभूमीला अपरिचित मनुष्य असेल तर त्याला किंवा एकाद्या केवळ विद्याभ्यास करणाऱ्या ब्रह्मचाऱ्याला अनुक्रमें वीर किंवा शृंगाररस पाहून आनंदप्राप्ति होत नाहीं, असें आपल्या अनुभवास येतें.

---

(९) का. प्र. ४।२८ वरील वृत्ति. ' न ताटस्थ्येन...... '

(१०) खाडिलकरकृत स्वयंवर अं. २, प्र. १, पृ. २३

(११) का. प्र. ४–२८ पुढील ' लोकेप्रमदादिभिः ' येथपासून ' अभिनवगुप्तपादाः ' येथपर्यंतची वृत्ति.

तेव्हां रसनिष्पत्तीस प्रत्यक्ष अनुभव असणें जरूर आहे. ब्रह्मचाऱ्याला शृंगार रसापासून आनंद न होण्याचें कारण काय ? तर त्यानें पूर्वी त्याचा कधीं अनुभव घेतलेला नसतो, हें होय. तेव्हां यावरून असें दिसतें कीं, एकाद्या गोष्टीशीं समरस व्हावयाचें असेल तर ती गोष्ट नुसती पाहिल्यानें किंवा ती सामान्यत्वें मनांत आल्यानें आनंद होणें शक्य नाहीं; तर त्याला प्रत्यक्ष अनुभवाचीहि जोड पाहिजे. म्हणून अभिनवगुप्तानें आपली रसनिष्पत्तीची कल्पना अनुभवजन्य ज्ञानावर बसविली आहे. त्यानें रसनिष्पत्तीसाठीं ज्या कल्पनांचा आधार घेतला आहे, त्यांतली दुसरी कल्पना अशी आहे कीं, कोणतीहि गोष्ट घेतली असतां तिच्यावरून मनुष्यास सामान्य गोष्टींचे अनुमान काढतां येतें. मनुष्याचें मन सदोदित अज्ञानाचें मर्यादित आवरण फोडून अनंताशीं समरूप होण्याची खटपट करीत असतें. एकादा मनुष्य- मग तो मित्र असो, शत्रु असो, कीं उदासीन असो-मेला, म्हणजे मनुष्य मर्त्य आहे, ही कल्पनाच मनुष्याचे मनांत प्राधान्येंकरून उद्भवते. त्यावेळेस तो मित्र होता शत्रु होता कीं उदासीन होता ही गोष्ट त्यास बाधक होत नाहीं. या सामान्यत्वें अनुमान काढण्याच्या संवयीनें मनुष्यानें कोणतीहि क्रिया पाहिली कीं, तो तिचें वैशिष्ट्य सोडून सामान्यत्वें त्या क्रियेकडे पहात असतो. याप्रमाणें रंगभूमीवर नटाचा अभिनय पाहिला कीं, प्रेक्षक त्याचें वैशिष्ट्य सोडून सामान्यत्वें त्या भावाचा अभिनय चालला आहे, असें समजूं लागतो. ही साधारणीकरणाची प्रक्रिया म्हणजे एक निराळी भावकत्वशक्ति, असें मानण्याचें कारण नाहीं. या दोन गोष्टींचें आधारावर अभिनवगुप्त असें म्हणतो कीं, या जगांत मित्र, शत्रु आणि अनुकूल किंवा प्रतिकूल परिस्थिति इत्यादि कारणें किंवा विभाव, डोळे वटारणें, ओंठ स्फुरणें, स्वर चढणें इत्यादि कार्यें किंवा अनुभाव आणि शंका, अमर्ष, इत्यादि सहकारी गोष्टी किंवा व्यभिचारी भाव, यांजवरून अनुमान काढण्यांत कुशल असलेल्या प्रेक्षकांना नाटकांत या गोष्टी पाहिल्या म्हणजे उत्साह हा स्थायिभाव असल्याचें अनुमानानें कळतें. हा स्थायीभाव मुळांत अनुभवी प्रेक्षकांचे हृदयांत मियमितपणानें नियमित क्षेत्रांत अनुभवरूपानें वसत असतो. पण जेव्हां अनुमानानें कळून आलेला नटाच्या ठिकाणचा हा विशिष्ट स्थायीभाव, आपलें वैशिष्ट्य सोडून प्रेक्षकांस सामान्यत्वें ज्ञात होतो, तेव्हां वरील अनुभवजन्य स्थायीभावावर बसलेलें विस्मृतीचें पटल दूर होऊन तो स्थायीभाव चिदाकाशांत स्फुरूं लागतो. अशा तऱ्हेनें स्वात्मज्ञानानें प्रकाशणारा, वासनारूपानें असणारा, सर्वांच्याहि हृदयांतलि संवादी तारा एकदम छेडणारा, व्यक्तिवैशिष्ट्य व नियमितत्व सोडून अनेकांच्या ठिकाणीं वसत असल्यानें भिन्न असतांहि स्वतः एकरूपच असल्यानें भिन्न नसणारा, आपल्याच आत्म्याच्या ठिकाणीं भासमान होणारा, विभावादि कारणें व अभिनयादि कार्यें डोळ्यापुढें आहेत तोंपर्यंतच रहाणारा, मनांत एकसारखा घोळत असणारा, जणूं काय पुढें स्फुरण

पावून येणारा, सर्वांच्या जणूं रोमारोमांत भिनून रहाणारा, इतर सर्व गोष्टी आत्मसात् करून त्यांस विसरावयास लावणारा, जो स्थायिभाव त्यामुळें ब्रह्मानंदाच्या तोडीचा आनंद अलौकिक रीतीनें वाटूं लागला, म्हणजेच रसनिष्पत्ति झाली.

१४ ह्या निरनिराळ्या रसनिष्पत्तीच्या प्रक्रियांचा विचार केला असतां आपणांस असें दिसून येतें कीं, भरतानें भरलेल्या पायाच्या आधारांवर एकेकानें आपापलें कौशल्य खर्चून शक्त्यनुसार व बुद्ध्यनुसार, ही रसनिष्पत्तिरूपी इमारत पुरी करण्याचा प्रयत्न केला आहे व सर्वांच्या शेवटीं अभिनवगुप्तानें हंसक्षीरन्यायानें आपल्या आधीं होऊन गेलेल्या लोकांचे दोष टाकून व गुण तेवढेंच घेऊन या इमारतीवर कळस चढविण्याचें श्रेय घेतलें आहे.

१५. विभाव, अनुभाव, व्यभिचारीभाव यांच्या योगानें स्थायीभाव सुंदरपणें उठून दिसला कीं आनंद होतो, असें म्हणून भरत स्थायीभावाचे योगानें रसाच्या इमारतीचा पाया चिरस्थायी करतो. पुढें विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी-भावानें दिसून येणारा स्थायीभाव नटांत आहे, असें वाटलें कीं तें वाटणारास आनंद होतो असें भट्टलोल्लट म्हणतो, तर श्रीशंकुक असें म्हणतो कीं, नुसतें असें वाटून काय होणार ! तो भाव तिथें आहेच याबद्दल तर्कशुद्ध ज्ञानानें अनुमान काढून त्या अनुमानावरून आपली तशी खात्री पटली, म्हणजे त्या अनुमानानें तो आपल्या मनांत घोळत राहून त्यापासून आपणास आनंद होतो. पण व्यक्तिवि-शिष्ट मर्यादित ज्ञान कायम असतांना आपणाला उच्च प्रकारचा आनंद मिळूं शकत नाहीं, ही गोष्ट ध्यानांत धरून भट्टनायक काव्याच्या किंवा नाटकाच्या भावकत्व व भोजकत्व नांवाच्या दोन शक्ति मानतो. या दोन शक्तींपैकीं पहिलीनें आपल्याला दिसून येणाऱ्या स्थायीभावाचें व्यक्तिविशिष्ट ज्ञान सुटून सामान्यत्वानें अमुक एक स्थायीभाव आहे एवढेंच ज्ञान शिल्लक उरतें व याप्रमाणें सामान्य ज्ञान झालें असतां दुसऱ्या भोजकत्व शक्तीनें आनंद उपभोगावयास मिळतो, असें त्याचें म्हणणें आहे. रसाच्या निष्पत्तीच्या दृष्टीनें पहातां भट्टनायकाचें हें मत विशेषसें विचारणीय दिसत नाहीं. रसास्वाद होण्यास, उच्च आनंद होण्यास व्यक्तिविशिष्ट-त्वाचा विसर पडावा लागतो व कोणत्याहि गोष्टीचें सामान्य ज्ञानच व्हावें लागतें, ही याची कल्पना बरोबर आहे; पण त्याला ही कल्पना रीतसर मांडतां आली नाहीं. त्यानें उदाहरणाचें उत्तर काय असावें याची कल्पना बरोबर केली पण त्याला त्याची रीत मांडतां आली नाहीं. त्यामुळें रीतीशिवाय उत्तर मांडणाऱ्या विद्यार्थ्याची जशी फसगत होते तशी त्याची होऊन, त्याला त्याच्या खटपटीबद्दल पुरे गुण मिळत नाहींत. भट्टनायकाला स्वतःला रीत मांडतां आली नाहीं, तरी त्यानें उत्तर काय तें सांगितल्यामुळें, अभिनवगुप्तासारख्या विद्वानानें त्याच्या उत्तराचा फायदा घेतला व

उदाहरण रीतसर सोडवून तेंच उत्तर काढून दाखविलें. उपनिषत्कालापासून अनंतत्वाशीं तद्‌काकार होऊं पहाण्याची मनुष्याची प्रवृत्ति पाहून, कुठलीहि गोष्ट मनुष्याच्या दृष्टीस पडली असतां किंवा कर्णपथावर आली असतां, तो त्या गोष्टीचा तपशील कसा विसरून जातो व त्याचें त्या गोष्टीबद्दलचे सामान्य ज्ञान तेवढेंच कसें शिल्लक रहातें, हें पाहून काव्य नाटकाचें सामान्य ज्ञान होण्यास निराळी शक्ति मानावी लागत नाहीं; तर तसें करून घेण्याची त्याची प्रवृत्तीच असते, असें सांगून हा शत्रु, हा मित्र, हा तूं, हे भाव विसरून फक्त सामान्य ज्ञान कसें होतें तें व सामान्य ज्ञान झालें असतां त्यापूर्वीं उपभोगिलेल्या त्या प्रकारच्या भावांवरील विस्मृतिपटल नाहींसें होऊन तो भाव अलौकिक आनंदत्वाला कसा जातो तें त्यानें दाखविलें आहे.

१६ या प्रमाणें प्रेक्षकांचें मनांत रसनिष्पत्ति कशी होते, हें आपण पाहिलें खरें. पण या सर्व प्रक्रियेंत प्रत्यक्ष नटाची काय स्थिति असते. साहित्यदर्पण-कार म्हणतोः—

> शिक्षाभ्यासादिमात्रेण राघवादेः सरूपताम् ।
> दर्शयन्नर्तको नैव रसस्यास्वादको भवेत्[१२] ॥

म्हणजे अभिनयाचें शिक्षण घेऊन, त्याचा अभ्यास करून रामादि पात्रांचें काम करणारा नट रसांचा आस्वाद घेऊंच शकत नाहीं. रंगभूमीवर काम करीत असतांना नट जर रसानंदांत मग्न होईल, तर त्याला जें काम करावयाचें आहे, तें करतां येणार नाहीं; कारण रसास्वाद घेणारा प्रेक्षक ज्याप्रमाणें तेवढ्या वेळेपुरता आपण आहोंत कोठें, आपल्या शेजारी कोण आहे, इत्यादि गोष्टी विसरून जातो, त्याप्रमाणेंच नटाची स्थिति होऊन आपल्यास काय बोलावयाचें आहे, अभिनय कोणता करावयाचा आहे, इत्यादि गोष्टींची त्यास स्मृति राहणार नाहीं.

१७ पण जर असें असेल तर मग कांहीं नटांना करुण रसाचें काम करीत असतां अगदीं खरोखरीचें भडभडून येतें, तें कां ? अशा वेळीं ते रसास्वाद घेत असतील अशी शंका येण्याचा संभव आहे, पण त्यांचें तें भडभडून येणें हें रसोत्पत्तीचें द्योतक नसून, प्रयत्नानें त्या त्या भूमिकेशीं त्यांच्या झालेल्या तन्मयतेचें द्योतक आहे. अशा प्रकारें तन्मय होणें व रसाचा आस्वाद घेणें यांत जो मुख्य फरक आहे, तो हाच कीं, रसास्वाद घेणारा मनुष्य मी कोठें आहे, काय आहे, माझी परिस्थिति काय आहे, इत्यादि गोष्टी विसरून जातो, इतकेंच नव्हे तर मी प्रेक्षक आहे, या गोष्टीचें हि त्यास त्या वेळेपुरतें विस्मरण पडतें. पण आपल्या भूमिकेशीं तन्मय झालेला

---

(१२) सा. ३-१९

नट मी नट आहे, माझ्या बरोबर काम करणारेहि नट आहेत, येथें प्रेक्षक लोक आहेत, त्यांसमोर आपणांस उत्तम अभिनय करून दाखवावयाचा आहे, इत्यादि गोष्टी जरी विसरला, तरी त्यानें जी भूमिका घेतलेली असते त्या भूमिकेची त्यास केव्हांहि विस्मृति पडत नाहीं. उलट ती भूमिका म्हणजेच मी, अशी त्याची दृढ कल्पना असते. उदाहरणार्थ सिंधूचें[13] काम करणारा नट, मी सिंधूच आहें, ही गीताच आहे, माझ्या समोर आलेला सुधाकर आहे, इत्यादि गोष्टी विसरत नाहीं, उलट त्या गोष्टी तशाच असल्याची तीव्र जाणीव तो प्रयत्नानें आपल्या मनांत जागृत ठेवतो आणि म्हणूनच शृंगारादि रसांस पोषक अशा एकान्तांत करण्यासारख्या गोष्टींचा अभिनय करीत असतांहि, त्याचे मनांत चारचौघांत वाटणारी लाज दिसून येत नाहीं. याचें कारण उघडच आहे. चारचौघे बसले आहेत याची जाणीवच राहिली नाहीं, तर पुढें लाज तरी कशी राहणार ! मी नट आहें, मी कोणाची तरी नक्कल करीत आहें, माझा अभिनय पाहाण्याकरतां येथें प्रेक्षकगण जमला आहे, त्याला आपला अभिनय आवडेल कीं नाहीं, इत्यादि गोष्टी जर त्याचे मनांतून गेल्या नाहींत; मी असें बोललों तर प्रेक्षकांना काय वाटेल, माझा असा स्वर, असा अभिनय या ठिकाणीं योग्य दिसेल की नाहीं, माझें लाजणें, मुरडणें, रडणें हें कृत्रिम तर दिसणार नाहींना, इत्यादि गोष्टींचे विचार त्याचे मनांत काम करीत असतांहि चालत रहातील; तर त्याचें तें काम स्वाभाविक होणार नाहीं, व असें झालें कीं प्रेक्षकांचे मनांत रसोत्पत्तिहि होणार नाहीं.

१८ ज्याप्रमाणें चित्र जितकें स्वाभाविक व वस्तुस्थितीला धरून असेल, तितकें तें प्रेक्षकांचें मन आपणाकडे जास्त जास्त ओढून त्याला त्यांत गुंगवून टाकतें, त्याचप्रमाणें नटाचेंहि आहे. नट ज्या ज्या मानानें अंगीकृत काम हुबेहूब उठवील, त्या त्या मानानें प्रेक्षकांचें मन त्यांत रमून जाईल. म्हणूनच भरतानें उत्तम नट होण्यास काय केलें पाहिजे हें सांगतांना असें सांगितलं आहे. कीं

यथा जीवः स्वभावं स्वं परित्यज्यान्यदैहिकम् ।
परभावं प्रकुरुते परदेहं समाश्रितः ॥
एवं बुधः परं भावं सोऽस्मीति मनसा स्मरन् ॥
वेषवागङ्गलीलाभिश्चेष्टाभिश्च समाचरेत्[14] ॥

यांत "सोऽस्मीति मनसा स्मरन्" हीं पदें फार महत्वाचीं आहेत व प्रयत्ननिर्वर्त्य मन अथवा सत्व याची जी जरूरी लागते ती येथेंच होय. उदाहरणार्थ आपण 'एकच प्याला' नाटक घेऊं. या नाटकांतील सिंधूचें काम करणाऱ्या नटावर नाटकांत सांगित-

(१३) ग. ए. (१४) भा. ना. २६-१७-१८-१९ (पा. भे.)

लेल्या सिंधूप्रमाणें प्रत्यक्ष प्रसंग आलेला नसतो, हें तर सांगावयास नकोच. उलट त्याची स्थिति व त्याचें सौख्य अत्युत्तमहि असण्याचा संभव असतो. तेव्हां स्वतः आनंदांत, सुखसमाधानांत असलेल्या माणसानें, जिचा पति व्यसनाधीन झाला आहे, जिच्या घरांत खायला चिमूटभर धान्य नाहीं, कीं नेसायला धड वस्त्र नाहीं, कीं आपल्या चिमण्या बाळास चारण्यास पुरेसा चाराहि नाहीं, अशा स्थितींत लोकांचें दळणकांडण करून पोट भरणाऱ्या व ह्या सर्वांबद्दल पतीकडून शाबासकी तर नाहींच, पण वाटेल तसे अपशब्द ऐकून घेणाऱ्या व वेळीं मारहि खाणाऱ्या सिंधूचा अभिनय करण्याचें काम सोपें नाहीं. हें काम उत्तम रीतीनें करण्यासाठीं नटाला पुष्कळच परिश्रम घेतले पाहिजेत. आपला अभिनय करण्याचा अभ्यास करतांना, खरी सिंधू कशी असेल, सुधाकराबद्दल तिच्या मनांत काय विचार येत असतील, त्यास व्यसनांतून परावृत्त करण्याची खटपट करूनहि तो अधिकाधिक त्यांत रुतून तिच्या बाळाचा व तिचा जीव घेतांनाहि तिची पतिभक्ति कशी उचंबळून येत असेल, इत्यादि प्रकारचे त्या नाटकांत वर्णिलेलें कल्पनाचित्र आपल्या मनापुढें उभें करून त्यावर त्यानें पूर्ण विचार केला पाहिजे आणि मग आपण सिंधूच्या स्थितींत आहोंत, अशी कल्पना करून त्या सिंधूवर आलेलीं सर्व संकटें आपल्यावरच आलीं आहेत असें समजून चाललें पाहिजे. या दृष्टीनें तें नाटक वाचीत असतांना किंवा स्वतःच्याच कल्पनाचित्राकडे मानासिक दृष्टीनें बघत असतांना, नटास रसास्वाद होईल यांत शंका नाहीं. 'काव्यार्थभावनास्वादो नर्तकस्य न वार्यते[१५]' हें दशरूपकाराचें म्हणणें याच अर्थानें खरें आहे. पण जरा विचार केला तर तत्क्षणापुरता तो नट नसून एकादा रसिक वाचक किंवा प्रेक्षक असतो, असेंच म्हणावें लागेल, सबब या वेळीं जरी त्यास रसास्वाद उपभोगावयास मिळाला, तरी या आनंदाचा आस्वाद घेतल्यावर ते अभिनय आपलेंसें करून जेव्हां नट रंगभूमीवर तें काम करण्यास प्रेक्षकांसमोर येईल, तेव्हां मात्र त्याचे ठिकाणीं रसनिष्पत्ति होणार नाहीं.

१९ वरील विवेचनावरून प्रेक्षकांचा व नटांचा संबंध रसोत्पत्तीच्या बाबतींत काय आहे, हें चांगलें ध्यानांत येईल. रंगभूमीवर जें नाटक करावयाचें असतें त्या परिस्थितींतलेच आपण आहोंत असें समजून त्या वेळच्या पोशाखांनीं व अनुरूप हावभावांनीं नट अभिनय करीत असतात व तो अभिनय पाहून प्रेक्षकांच्या मनांत त्या त्या भावांची कल्पना येऊन त्यांतील स्थायीभावांचें ते अनुमान काढतात. त्या स्थायीभावांच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यरहित सामान्यरूपानें त्यांच्या मनांत असलेल्या त्याच पूर्वानुभूत स्थायीभावावरील विस्मृतिपटल दूर होऊन तो चिदाकाशांत भासमान् झाला, म्हणजे प्रेक्षकांस एक प्रकारचा आनंद होतो. याचेंच नांव रस. पण हा आनंद मालविकाग्निमित्र, स्वयंवर, यांसारखीं रतिस्थायिभावात्मक किंवा महावीरचरिता-

---

(१५) द. ४-४२

सारखीं उत्साहभावात्मक किंवा हास्यविस्मयभावात्मक नाटकें पाहून मिळेल असें वाटलें, तरी उत्तररामचरित, प्रेमसंन्यास इत्यादि शोकस्थायिभावात्मक अथवा भय-जगुप्सादिभावात्मक नाटकें पाहून प्रेक्षकांस आनंद होईल कीं नाहीं, ही शंका उद्भूत झाल्याशिवाय रहात नाहीं. कारण जगांत तर प्रत्यक्ष कोणाचें दुःख पाहिलें असतां अथवा भयोत्पादक दृश्य पाहिलें असतां आपणास आनंद झालेला दिसत नाहीं. मग याच गोष्टी नाटकांत पाहिल्या असतां आपणास आनंद कसा व कां व्हावा, ही गोष्ट कळण्याकरितां वस्तुस्थिति आणि नाट्यस्थिति अथवा कृत्रिमस्थिति यांत काय फरक आहे, हें थोडक्यांत पाहिलें पाहिजे.

२० वस्तुस्थिति ही प्रत्यक्ष गोष्ट दाखवीत असते व नाट्यस्थिति ही कृत्रिमस्थिति दाखवीत असते. नाटकाचे आरंभीं नट जेव्हां काम करण्यास प्रवृत्त होतो, तेव्हां मी खराच अमुक एक आहे, अशी त्याची भावना झालेली नसते तर त्याची ती भावना जसजसा तो काम करूं लागेल तसतशी ती विभाव अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांचे योगानें बनत जाते.पण वस्तुस्थितींत सुख किंवा दुःख अनुभवणाऱ्या मनुष्यांत पहिल्यानें विशिष्ट चित्तवृत्ति उत्पन्न होते व मग तिचे अनुभाव दिसून येतात. नटाच्या दृष्टीनें वस्तुस्थिति व कृत्रिमस्थिति यांतील हा फरक झाला. प्रेक्षकाचे दृष्टीनें ह्या दोन स्थितींतील फरक पहातां असें दिसून येतें कीं, प्रेक्षक जेव्हां नाटक पहावयास बसतो तेव्हां नट हा खरोखरीचा राम आहे व त्याचीं खरीं दुःखें पहाण्यास आपण बसलों आहोंत, अशी त्याची कल्पना नसते व पुढेंहि तो त्याच्या अभि-नयांत व त्या अभिनयावरून निघणाऱ्या अनुभवांत इतका गर्क होऊन जातो कीं, हा नट आहे कीं खरा राम आहे, असल्या गोष्टी त्याच्या मनांत शिरण्यास वावच नसतो आणि म्हणूनच त्याला त्या व्यक्तीचा विचार सोडून नुसता त्या विशिष्ट भावाचाच तेवढा विचार करतां येऊन, त्या भावाचें सामान्य रूप तेवढें त्याच्या मनांत घोळूं शकतें. पण जेव्हां कोणी एखाद्याचें प्रत्यक्ष दुःख पहात असेल तेव्हां त्या विशिष्ट व्यक्तीवर हा प्रसंग आला आहे, त्या विशिष्ट व्यक्तीचा हा भाव आहे, याबद्दलची झालेली त्याची खात्री–त्याची भावना–इतकी दृढ असते कीं, त्याला त्या दोन गोष्टींचा निरनिराळा विचार करतांच येत नाहीं. उलट मनुष्यधर्माला अनुसरून त्याला स्वतांलाहि त्या व्यक्तीबद्दल कळवळा येऊन त्याच्याहि अंतःकर-णांत त्या व्यक्तीबद्दल दुःखाची भावना उद्भूत होते व अशा तऱ्हेनें आधींच मर्यादित असलेलें क्षेत्र त्याच्या स्वतांच्या भावनांचे योगानें अधिकच मर्यादित होतें. याप्रमाणें आकुंचित व अंतर्मुख झालेल्या दृष्टीला अमर्याद व अनंत स्वरूप अस-णाऱ्या रसाचें आकलन कसें करतां येणार ? आणि जिथें दृष्टीच याप्रमाणें लंगडी पडली, तिथें तिच्या जिवावर उड्या मारणारें मन सर्वांतर्यामी एकाच रूपानें वास करीत असलेल्या स्थायीभावाची कल्पना कशी करूं शकणार ?

२१ याप्रमाणें कृत्रिमस्थितींत प्रेक्षकाचें मन विस्तृत होत जात असल्यानें व वस्तुस्थितींत तेंच आकुंचित होत जात असल्यानें, ह्या दोन्ही स्थितींतील विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव एकच असले तरी त्यांच्यावर त्या विभाव, अनुभाव व्यभिचारीभावांचे झालेले परिणाम भिन्न स्वरूपांत झालेले दिसून येतात. ही गोष्ट नाटकांतच काय पण कोणत्याहि कलेंत दिसून येईल. उदाहरणार्थ खूप मोठें वादळ झालें आहे, वारा व पाऊस अगदीं मी म्हणत आहे, लाटा भोंवतालच्या गगनचुंबित पर्वतांशीं जणूं स्पर्धाच करीत आहेत, अशा स्थितींत सांपडलेली एखादी बोट प्रत्यक्ष पहाणाऱ्या मनुष्याचें अंतःकरण दुःखानें भरून येईल. पण हीच स्थिति दर्शविणारें एखाद्या कुशल चित्रकारानें काढलेलें चित्र पहाणारास मात्र तें पाहून आनंदच होईल आणि "वा! किती उत्तम चित्र काढलें आहे!" असे शब्द त्याचे मुखावाटे बाहेर पडतील. याप्रमाणें फरक पडण्याचें कारण हेंच कीं एखादी गोष्ट प्रत्यक्ष पहात असतां, आपल्या मनांत भावना उत्पन्न होतात व व्यक्तिविशिष्टत्व जास्तच तीव्र होऊन आपली भावना, ती परिस्थितींत सांपडलेली व्यक्ति व तिचें तें दुःख, ह्या त्रयींशिवाय दुसरा कोणता विचारच आपल्याला करतां येत नाहीं. पण रसानंद व्हायला तर मनोभावनांच्या—रजतम गुणांच्या पलीकडे जावें लागतें आणि ही गोष्ट निवळ भावनामय झालेल्या मनाला शक्य नसल्यानें, स्थायीभावांचें साधारणीकरण न होऊन त्या भावानें आपल्या पूर्वोपभुक्त भावांच्या ताराहि छेडल्या जात नाहींत. ताराच जेथें छेडल्या जात नाहींत तेथें नाद तरी कसा होणार? व नाद नाहीं तेथें आनंद तरी कसा होणार? जो फरक प्रत्यक्ष देखावा व त्याचें चित्र यांत आहे, तोच फरक प्रत्यक्ष प्रसंग व त्या प्रसंगाचें अनुकरण पहाण्यांत आहे. या कारणानें कितीहि करुणजनक किंवा भयोत्पादक नाटक असलें तरी प्रेक्षकाला दुःख न होतां आनंदच होतो. जर याप्रमाणें आनंद झाला नसता, तर राक्षसी महत्वाकांक्षा, प्रेमसंन्यास यासारखीं नाटकें परत परत पहाण्यास किंवा उत्तररामचरित्रासारखीं नाटकें पुनः पुनः वाचण्यास मनुष्याच्या मनाची प्रवृत्तिच झाली नसती. पण ज्याअर्थी मनुष्याला तशी प्रवृत्ति होते, नव्हे उत्कट प्रवृत्ति होते, असें दिसून येतें, त्या अर्थी त्याला त्यांत आनंद मिळतो यांत शंकाच नाहीं. तेव्हां या प्रत्यक्ष प्रमाणानें सिद्ध असलेल्या, घडोघडीं अनुभवास येणाऱ्या गोष्टीला आणखी शाब्दिक प्रमाणें देत न बसतां प्रेक्षकांची वृत्ति तन्मय करून सोडणाऱ्या, प्रेक्षकांस आपपर भाव विसरावयास लावणाऱ्या, प्रेक्षकांच्या सर्व भावांचा लय करून त्यांची 'आनंदी आनंद' स्थिति करून सोडणाऱ्या, रसाचे भेद करण्याचें कारण काय असावें, हें बघूं.

२२ ज्याला आपण रस रस म्हणून म्हणतों, तो खरें पाहिलें असतां एकच असतो. पण ज्याप्रमाणें गोडी एकच असतांहि व तिच्यापासून एकच आनंद प्राप्त होत

असतांहि, ही जिलबीची गोडी, ही ऊंसाची गोडी, ही साखरेची गोडी अशीं त्या गोडीला, ती ज्यापासून निघाली असेल, तद्दर्शक विशेषणें तिचा आस्वाद घेणारा लावतो, त्याप्रमाणें हा रस शोकापासून निघाला आहे, हा रतीपासून निघाला आहे, हा भयापासून निघाला आहे, हें दर्शविण्यापुरत्याच त्या रसालाहि आपण निरनिराळ्या उपाधि लावीत असतो. पण गोडीच्या उपाधि अनंत व रसाच्या उपाधि आठच कां, हा प्रश्न पुन्हां शिल्लकच रहातो. याचें उत्तर पुढील प्रमाणें देतां येईल.

२३ आपल्या मनाचे व्यापार किती अनंत आहेत याबद्दल आपण भावांचा विचार करतांना पाहिलेंच आहे. पण यांचा सूक्ष्म दृष्टीनें विचार करतांना असें दिसून येईल कीं, ते अनंत असण्याचें कारण मनावर आघात करणाऱ्या गोष्टींचें अनंतत्व हेंच होय. या आघात करणाऱ्या अनंत गोष्टींचें वर्गीकरण करावयाचेंच म्हटलें, तर या सर्व गोष्टी सुखद किंवा दुःखद या दोन वर्गांत येऊं शकतील. कारण जगांत कोणत्याहि गोष्टींशीं संबंध आला असतां आपल्या मनांत ज्या भावना उत्पन्न होतात, त्या एक सुखात्मक तरी असतात, नाहींतर दुःखात्मक तरी असतात. ह्या सुखदायी किंवा दुःखदायी गोष्टींपासून मनुष्याच्या मनांत दोन विकृति उत्पन्न होतात. जेव्हां कोणत्याहि गोष्टीपासून मनुष्याला सुख होतें, तेव्हां त्याचें मन विकसित होतें व जेव्हां कोणत्या गोष्टीपासून त्याला दुःख होतें, तेव्हां त्याच्या मनावर वेळोवेळीं अभ्रें येऊन दुःखाच्या झुळुकेनें त्याचें मन हेलकावे खाऊं लागून त्यांत चलबिचल सुरू होतें. दोनहि वृत्तींत दिसून येणाऱ्या या फरकांवरून यांना अनुक्रमें विकाश व विक्षेप अशीं नांवें दिलीं गेलीं आहेत. मनुष्याच्या कोणत्याहि भावनेचें मूळ स्वरूप पहाणें झाल्यास तें या दोन वृत्तींपैकीं कोणत्यातरी मनो वृत्तींत दिसून येईल. पण हीं दोनच कारणें व या कारणांवरून होणाऱ्या दोनच वृत्ति धरल्या तर शास्त्रदृष्ट्या त्या फार व्यापक होतील. म्हणून यांचेंच स्पष्टीकरण करण्याकरितां ह्या मानसिक विकृतींचे प्राचीन विद्वानानीं पुढील प्रमाणें भाग पाडले आहेत. विकृतींचे प्रथम सुखात्मक व दुःखात्मक असे दोन विभाग करून सुखात्मक वृत्तींचे विकाश व विस्तार आणि दुःखात्मक वृत्तींचे विक्षेप आणि विक्षोभ असे एकंदर चार[१६] भाग पाडतात. ह्या चार मानसिक विकृतींपासून अनुक्रमें रति, उत्साह, क्रोध व जुगुप्सा हे चार भाव उत्पन्न होतात व ह्या भावांचीच तीव्रता किंवा सौम्यता यांमुळें अनुक्रमें हास, विस्मय, शोक, व भय असे आणखी चार भाव उद्भवतात. याच आठ स्थायीभावांचे वैशिष्ट्यावरून रसहि आठच मानले आहेत व ह्या आठ नांवांवरून त्यांना भिन्न भिन्न आठ नांवें दिलीं आहेत. रति या स्थायी भावापासून उत्पन्न होणाऱ्या रसाला शृंगार, हासापासून झालेल्याला हास्य, क्रोधापासून रौद्र,

---

(१६) द. ४-४३

शोकापासून करुण, उत्साहापासून वीर, विस्मयापासून अद्भुत, जुगुप्सेपासून बीभत्स व भयापासून भयानक हीं तीं नांवें होत.

२४ ज्यावेळीं मनांत सुखात्मक किंवा दुःखात्मक कांहींच विकार नसतो, त्यावेळीं मन अगदीं निर्विकार, उदासीन व समतोल असें असतें. अशा स्थितींत चित्तवृत्ति शांत असल्यामुळें ह्या मनःस्थितीपासून होणाऱ्या रसाला शांत असेंच नांव दिलें आहे. हा रस ज्या भावापासून उत्पन्न होतो त्याला निर्वेद म्हणजे औदासीन्य असें नांव दिलें आहे. पुढें रुद्रटानें[17] प्रेयान् म्हणूनहि एक दहावा रस मानला आहे आणि त्याच्या नंतरच्या लोकांनीं[18] वत्सल, भाव किंवा भक्ति, लौल्य व कार्पण्य हेहि रस मानले आहेत. पण अशा तऱ्हेनें जितके म्हणून चित्तविकार किंवा भाव उद्भवूं शकतात तितके रस मानीत गेले, तर अनवस्था प्रसंग येऊन शास्त्रीय दृष्टि गोंध-ळून जाईल व वरील चित्तवृत्ति पाहून ठरविलेल्या रसांचे कांहींच महत्त्व रहाणार नाहीं. शान्ताशिवाय बाकीचे वरील रस कोणत्या ना कोणत्या तरी रसांत येतातच, म्हणून त्यांना निरनिराळीं नांवें देत बसण्या ऐवजीं, ते ज्या रसांत मोडत असतील, त्यांचेंच " प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति" या न्यायानें त्यांना नांव देणें बरें. शान्त रस मात्र वरील आठ रसांत मोडत नसल्यानें भरता नंतर होऊन गेलेल्या सर्वांनीं तो मानला आहे. शान्त रसांत मनुष्य अगदीं निष्क्रिय असतो. त्याचे ठिकाणीं कोणत्याच भावना उत्कटतेनें दिसून येत नाहींत तेव्हां अभिनय हेंच ज्याचे मुख्य अंग आहे अशा नाटकांत हा रस असणें शक्य नाहीं, असें पाहून नाट्यशास्त्रांत भरतानें याचा उल्लेख केला नसावा. दशरूपकारानेंहि नववा शान्त रस सांगून " शममपि केचित्प्राहुः पुष्टिर्नाट्येषु नैतस्य[19]" असें सांगितलें आहे.

२५ नाटकांत उपयुक्त असणाऱ्या आठ रसांत शृंगाररसाची प्रामुख्यानें गणना करावयास पाहिजे. कारण यासच

" ये सत्वजा स्थायिन एव चाष्टौ त्रिंशत्त्रयो ये व्यभिचारिणश्च ।
एकोनपंचाशदमी हि भावा युक्त्या निबद्धा परिपोषयन्ति[20] ॥ "

असा कोणताहि भाव नाहीं कीं त्यायोगें याची पुष्टि होऊं शकत नाहीं. हा परस्परानुरक्त असलेल्या स्त्री पुरुषांच्या रतीपासून उत्पन्न होतो. हीं अनुरक्त माणसें परस्परांचें जवळ आलीं, त्यांचें प्रेम वाढत गेलें आणि त्यांच्या मनांतील सुखोपभोगाच्या इच्छा त्यांस पुऱ्या करतां आल्या म्हणजे संभोग व या सुखाचा आस्वाद घेतां न आला तर विप्रलंभ, असे भरतानें याचे दोन भेद केले आहेत[21].

---

(१७) रु. का. १२-३ (१८) रसतरंगिणी ६
(१९) द. ४-३५ (२०) द. ४-४९
(२१) भा. ना. ६-६४

संभोग हा वर्णनातीत असल्यामुळें त्याचें फार वर्णनहि करतां येत नाहीं व त्यांत भेदहि करतां येत नाहीं. पण विप्रलंभाचे मात्र भेद करतां येतात. परस्पर संयोग न घडण्याचीं कारणें अनेक असूं शकतील. त्याचप्रमाणें हा संयोग मुळींच घडणार नाहीं किंवा घडला तरी थोडे दिवसांत परत वियोग होण्याचा प्रसंग येईल. वियोग झाला असतां, प्रेमी जोडप्यास ज्या भावना अनुभवाव्या लागतात, त्यांचा अनुभव थोडा फार तरी प्रत्येकास असतो म्हणून म्हणा, किंवा विषयांचें सुख त्यांच्या प्रत्यक्ष अनुभवापेक्षां त्यांच्या चिंतनांतच अधिक असतें म्हणून म्हणा, नाटकांत किंवा काव्यांत याचा परिपोष जितका करतां येतो, तितका दुसऱ्या कशाचाच करतां येत नाहीं. म्हणूनच प्रथम विप्रलंभाचे अयोग व विप्रयोग आणि विप्रयोगाचे प्रवासामुळें अथवा मानामुळें व या शेवटील भेदाचे पुन्हां प्रणयकलहानें व ईर्ष्येनें, असे भेद करून, यांचें सरसरीत्या वर्णन केलेलें असतें[२२]

२६ या भेदांपैकीं प्रथम अयोगाचा विचार करूं. परस्परांबद्दल प्रेम उत्पन्न झालेल्या स्त्रीपुरुषांची संयोगापूर्वींची जी अवस्था, ती अयोगांत येते. या अवस्थेंत[२३] दहा स्थिति संभवूं शकतील. परस्परांचा समागम होण्याची इच्छा उत्पन्न होणें हा अभिलाष; प्रियकर दिसला असतां अथवा त्याजबद्दलच्या गोष्टी ऐकल्या असतां त्या बद्दलचे विचार मनांत उत्पन्न होणें हें चिंतन; परस्परांची आठवण येणें ही स्मृति; त्याच्याच गोष्टी बोलत बसणें हें गुणानुकीर्तन; ही उत्कंठा पराकाष्ठेला जाऊनहि अतृप्ति म्हणजे उद्वेग; त्यामुळेंच मनांत विकृति उत्पन्न होऊन त्या-शिवाय दुसऱ्या कोणत्याहि गोष्टी न करणें हा विलाप; ही विकृति अधिक झाली असतां वेड्यासारखें होणें हा उन्माद; पुढें उत्पन्न होणारी ती व्याधि; व्याधीमुळें येणारी निश्चेष्टता ती जडता व सरते शेवटीं मरण; ह्या त्या दहा स्थिति होत. ह्या स्थितींशिवाय आणखीहि अवस्था असूं शकतील, पण सामान्यतः दिसून येणाऱ्या अवस्था याच असल्यानें, त्यांचेंच तेवढें दिग्दर्शन केलें आहे. ह्या बहुतेक सर्व स्थिति प्रेमसंन्यासांतील लीलेच्या ठिकाणीं पहावयास सांपडतात.[२४] ह्या दहा अव-स्थांशीं व Hamlet नाटकांतील पुढें दिलेल्या उताऱ्याशीं किती साम्य आहे, हें पाहिलें म्हणजे मनुष्य स्वभाव सर्वत्र सारखाच कसा असतो व त्यामुळें मानवी स्वभावाचें पृथक्करण करणारे शास्त्रज्ञ, परिचित नसतांहि अत्यंत सदृश अशा अव-स्थांचे सारखेंच वर्णन कसें करूं शकतात, हें पाहून मोठी मौज वाटते. Hamlet नाटकांतील दुसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत Ophelia च्या व Hamlet च्या अयोगामुळें Hamlet ची झालेली दशा Polonius पुढीलप्रमाणें सांगत आहेः—

---

(२२) द. ४–५० ते ५७ (२३) भा. ना. २२–१५४ ते १७५
(२४) ग. प्रे.

" And he, repulsed—a short state to make-
Fell into a sadness, then into a fast,
Thence to a watch, thence into a weakness,
Thence to a lightness, and by this declension,
Into the madness, wherein now he raves,
And all we mourn for.[२५]"

परंतु दशरूपकारानें नवीनच सुचविलेला हा भेद पुढें फारसा रूढ झाला नाहीं.

२७ परस्परांवरील अनुराग पूर्णतेला जाऊन संभोगप्राप्ति झाल्यानंतर दैवदुर्विपाकानें त्या प्रेमी जोडप्याची फाटाफूट होणें याचें नांव विप्रयोग. या फाटाफुटीचें कारण एखादी दैवी आपत्ति असूं शकेल अथवा राजाज्ञा असूं शकेल किंवा कदाचित् आपलें स्वतांचें गुरुतर कर्तव्यंहि असूं शकेल.[२६] कारण कांहींहि असलें तरी वियोग तो वियोगच. या वियोगांतहि वर वर्णन केलेल्या दाही अवस्था संभवूं शकतील आणि म्हणूनच बहुधा दशरूपकारानें सांगितलेल्या अयोगाचें वैशिष्ट्य नाहींसें झालें असावें. पण अशा अपरिहार्य वियोगाप्रमाणेंच पुष्कळ वेळ प्रणयी जन, आपल्या स्वतांवर आपापल्या अभिमानाच्या बळी पडून वियोगाचें दुःख ओढून आणीत असतात. कधीं कधीं हा अभिमान कांहीं भांडण झाल्यामुळें हट्टास पेटून उत्पन्न होतो, तर कधीं कधीं आपला प्रियकर दुसऱ्या स्त्रीवर अनुरक्त झालेला ऐकून किंवा पाहून मनांत उत्पन्न झालेल्या स्त्रीस्वभावसुलभ ईर्ष्येनें उद्भवतो. दैवी आपत्तीमुळें घडून आलेल्या वियोगाचें उदाहरण विक्रमोर्वशीयांत सांपडतें. कठोर अशा कटुकर्तव्यामुळें घडलेल्या वियोगाचें उदाहरण उत्तररामचरित्रांतील रामापेक्षां अधिक चित्ताकर्षक सांपडणें कठीणच. भावबंधनांतील पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत थट्टेथट्टेचीं बोलणीं बोलतां बोलतां चिडलेल्या प्रभाकर आणि लतिकेनें परस्परांचें तोंड न पहाण्याबद्दल केलेली प्रतिज्ञा, फाजील अभिमानाच्या भरीस पडल्यानेंच केली होती. विक्रमोर्वशीयांत पुरूरव्याचें अन्यासक्त मन पाहून त्याला झिडकारून जाणाऱ्या राणीचें उदाहरण, ईर्ष्यामान विप्रयोगाचें म्हणून देतां येईल.

२८ ईर्ष्याजनमान स्त्रियांचेच ठिकाणीं तेवढा दिसून येतो, म्हणून धनंजयादींनीं सांगितलें[२७] आहे. तें कां, याचा थोडक्यांत विचार करणें अप्रस्तुत होणार नाहीं.

---

(२५) हा उतारा Haas नें आपल्या दशरूपाच्या भाषान्तरांत दिला आहे. PP 132-3.

(२६) द. ४-५७, ५८. (२७) द. ४-५९.

ईर्ष्याकृतमान हा स्त्रियांचेच ठिकाणीं संभवतो, याचें कारण स्त्रियांची स्वाभाविक कोमलता, दुर्बलता, परावलंबिता व आपल्या प्रियकराबद्दल वसत असलेल्या निःस्वार्थी प्रेमाची तीव्रता हेंच असावें, असें वाटतें. पुरुष स्वभावतःच कठोर असल्यानें व त्यांचें प्रेम अधिक स्वार्थी असल्यानें, ईर्ष्या येण्यासारखें कारण मिळालें असतां, त्यांचे मनांत नुसती ईर्ष्याच उत्पन्न होऊन राहत नाहीं, तर तिचें लगेच क्रोधांत रूपांतर होऊन, त्यांच्या मनांतील शृंगार लगेच रौद्ररसाचें रूप धारण करतो व Othello प्रमाणें तो कसल्या तरी नुसत्या संशया वरूनहि आपल्या बिचाऱ्या Desdemona चा जीवहि घेण्यास कचरत नाहीं. पुरुषाची ईर्ष्या तावडतोब या थराला जात असल्यामुळें, ईर्ष्याक्रुद्ध पुरुषाचा संताप कमी करण्याचे उपाय भरतास अशक्य वाटल्यानें, त्यानें ते दिले नसावेत. पण तेंच ईर्ष्याकषायिता स्त्रियांच्या मृदु स्वभावाचा व त्यांच्या प्रेमाच्या तीव्रतेचा फायदा घेऊन पुरुषांनीं[२६] गोड बोलून, तिच्या एखाद्या मैत्रिणीची मनधरणी करून, तिला आवडत्या वस्तु देऊन, वेळीं तिच्या पायांहि पडून, तिच्यांत एकादा नवीन रस उत्पन्न होईल असें करून, किंवा हे उपाय थकले म्हणजे तिची उपेक्षा करून तिचा राग कसा घालवावा, हें सविस्तरपणें सांगितलें आहे.

२९ शृंगाराच्याच अंगभूत असलेला हास्यरस, हा दुसरा रस होय. हा फक्त भेड्यांचा बाजार, संशयकल्लोळ यांसारख्या प्रहसनांतच मुख्य रस होऊं शकतो. ह्या रसाचा हास हा स्थायीभाव व अवहित्थ, आलस्य, निद्रा, स्वप्न इत्यादि व्यभिचारी भाव होत. आपण स्वतांच हसूं तेव्हां आत्मस्थ व दुसऱ्यास हंसवतों तेव्हां परस्थ, असे याचे मुख्य दोन भाग केले आहेत. हास्यरस उत्पन्न होण्याचें एकच कारण आहे. तें म्हणजे विकृतत्व हें होय. आपल्या इंद्रियास जें ज्ञान जशा तऱ्हेचें झालेलें असतें तें निराळ्या प्रकारें होणें, याचें नांव विकृतत्व होय. हें विकृतत्व विशेषेंकरून श्रवणेंद्रिय व चक्षुरिंद्रिय, या इंद्रियांचे द्वारें होणाऱ्या ज्ञानांत दिसून येतें. उदाहरणार्थ–साहेबाची टोपी. एकंदर सर्व पोशाख एका विवक्षित प्रकारचा असतांनाच एखाद्याच्या डोक्यावर ही पहाण्याची आपणास संवय झालेली असते. पण तीच त्या पोशाखावर न दिसतां एखाद्या सोंवळें नेसून, पाठीवर शेंडी सोडून, पायांत खडावा घालून, श्रावणीकरितां निघालेल्या ब्राह्मणाचे डोक्यावर पाहिली, कीं आपल्या दृष्टीनें होणाऱ्या ज्ञानांत फरक पडून आपणांस हसूं येतें. हें विकृतत्व विशेषतः शरीर, पोशाख व शब्द या तीन गोष्टींत दिसून येतें. भावबंधनांतील इंदूबिंदूचें रूप, विचित्रलीलेंतील विचित्राचा पोशाख व पुण्यप्रभावांतील कंकणाचें किंवा साधारणपणें कोणत्याही संस्कृत नाटकांतील विदूषकाचें बरेंचसें भाषण, हीं याचीं यथानुक्रमें

---

(२६) भा. ना. २३–६३ ते ६८ (२७) द. ४–६३

उदाहरणें होत. हास्याभिनय कोणी कसा व किती प्रकारांनीं करावयाचा असतो हें हास या स्थायीभावांत सांगितलेंच आहे. तेव्हां त्याची येथें पुनरुक्ति करण्याचें कारण नाहीं.[२८]

३० आपल्या इंद्रियांस जें ज्ञान झालेलें असतें तेंच पण त्याहून भिन्नप्रकारें-विलक्षण तऱ्हेनें—झालें म्हणजे हास्य उत्पन्न होतें. परंतु आपल्या इंद्रियांस जेव्हां कधींही न झालेलें असें अननुभूत ज्ञान होतें, तेव्हां आपल्या मनांत विस्मय उत्पन्न होतो[२९]. उदाहरणार्थ, हिमालयाचीं प्रचंड शिखरें, समुद्राचें विशाळ स्वरूप इत्यादि गोष्टी प्रथम पाहिल्या किंवा अनपेक्षित अशी एखाद्या गोष्टीची प्राप्ति झाली तर विस्मय उत्पन्न होतो. हा विस्मय ज्याचा स्थायीभाव, तो अद्भुतरस होय. याचे दिव्य व आनंदज असे दोन भेद मानले आहेत. आकाशांत कांहीं चमत्कारिक नव्या गोष्टी दिसल्यास जो विस्मय उत्पन्न होतो, तो दिव्य व इष्ट अनपेक्षित गोष्टी प्राप्त झाल्यानें उत्पन्न होणारा आनंदज. अनपेक्षितपणें एखादी अनिष्ट गोष्ट घडली तरीहि क्षणापुरता कां होईना विस्मय उत्पन्न होतो खरा, पण पुढें त्याचें रूपान्तर अद्भुतरसांत न होतां शोकांत होतें. म्हणून या तऱ्हेनें झालेला विस्मय, अद्भुताचा स्थायीभाव धरीत नाहींत. स्वेद, अश्रु, वैस्वर्य आणि रोमांच हे याचे सात्विक भाव होत. शापानें लतारूप झालेली उर्वशी संगमनीय मण्याच्या प्रभावानें राजाचा स्पर्श होतांच एकदम त्याचेसमोर प्रगट होते. या ठिकाणीं राजास वाटलेला विस्मय आनंदज होय. नाटकाच्या निर्वहण अंगांत या रसाचा प्रयोग करावा, असें भरतानें सांगितलें आहे.

३१ नाटकांत ज्या दोन रसांस प्राधान्य द्यावें असें सांगितलें आहे, त्यांपैकीं वीररस हा एक होय. हा उत्तम प्रकृतीचे माणसांत दिसून येतो. कोणतेंहि कार्य करण्याचे आरंभीं मनुष्याचे मनांत साहजिकपणेंच तें कार्य पुरें करण्याची इच्छा वसत असते. परंतु त्या कार्यांत अडथळे दिसून आले, त्यांत अपयश येईल असें वाटूं लागलें, त्यांतल्या अडचणींनीं त्रास होऊं लागला, म्हणजे तें कार्य करण्याची इच्छा कमी कमी होत जाऊन सरतेशेवटीं तें कार्य सोडून देण्याचीच इच्छा अनावर होते. पण ज्या भावाचे योगानें अशा संकटांनीं, अडचणींनीं अथवा अपयशाचे भीतीनें मनुष्य खचून न जातां, कार्याचे आरंभापासून फलप्राप्तीपर्यंत कर्तव्यापासून एक रेंसभरहि ढळत नाहीं, त्या भावाला उत्साह असें म्हणतात. तो उत्साहच या वीररसाचा स्थायीभाव होय. याचे धृति, गर्व, आवेग, अमर्ष, उग्रता व स्मृति हे व्यभिचारी भाव होत. ज्या कार्यांत हा दिसून येतो, तें कार्य लढाई, धर्म,

---

(२८) भा. ना. ६-४८ पुढील गद्यापासून ६१ पर्यंत.

(२९) भा. ना. ६-७४ ते ७६

किंवा दान यांपैकीं कोणतें तरी एक असूं शकेल व त्याला अनुसरून तें कार्य करणारा उत्साही पुरुष युद्धवीर, धर्मवीर अथवा दानवीर असा म्हटला जाईल[३०]. उदाहरणार्थ, वेणीसंहारांतील भीम हा युद्धवीर, उत्तररामचरित्रांतील राम हा धर्मवीर व नागानंदांतील जीमूतवाहन हा दानवीर होईल.

३२ सुखात्मक चित्तवृत्तीपासून उद्भवणारे वरील चार रस होत. आतां दुःखात्मक चित्तवृत्तीपासून उद्भवणाऱ्या व सर्वांस स्वानुभवानें सहज पटणाऱ्या करुणरसाचा विचार करूं. कोणत्याहि धार्मिक गोष्टीची, आर्थिक गोष्टीची अथवा इष्ट वांछित गोष्टीची हानि झाल्यामुळें उद्भवणारा शोक, हा त्याचा स्थायीभाव होय. याचे निर्वेद, ग्लानि, चिंता, औत्सुक्य, मोह, श्रम, भय, विषाद, दैन्य, व्याधि, जडता, उन्माद, अपस्मार, आलस्य व मरण हे व्यभिचारी भाव व स्तंभ, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु आणि वैस्वर्य हे सात्विक भाव होत[३१]. प्रियजनांच्या मृत्यूमुळें उद्भवणाऱ्या करुणरसांत व विप्रलंभ-शृंगारांत थोडा फरक आहे. दोहोंचेहि विभाव अनुभाव जवळ जवळ सारखेच आहेत, पण दोहोंत फरक एवढाच कीं, विप्रलंभ सापेक्ष असतो म्हणजे ज्या व्यक्तीचा व आपला वियोग झाला असेल, ती व्यक्ति कांहीं काळानें कां होईना पण भेटण्याची आशा असते; पण करुणांत ज्या व्यक्तीचा वियोग झाला असेल तो वियोग कायमचाच असतो. 'अपि ग्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयं' असें असणारें उत्तररामचरित, रामास परत सीता भेटण्याची आशा नसल्यानें, जरी त्यांचा पुढें संयोग झाला, तरीहि करुण रसाचेंच उदाहरण होईल.

३३ शोकाच्या योगानें ज्याप्रमाणें चित्तवृत्तींत विक्षेप होतो त्याहूनहि थोडा तीव्रच विक्षेप क्रोध घडवून आणतो. आपणास अनुकूल नसलेल्या माणसाबद्दल आपल्या मनांत कठोरता उत्पन्न झाली, म्हणजे क्रोध ही चित्तवृत्ति उत्पन्न होते. हाच क्रोध रौद्ररसाचा स्थायीभाव होय. संमोह, उत्साह, आवेग, अमर्ष, चपलता व औग्र्य हे याचे व्यभिचारी भाव होत[३२]. वीररसांत व रौद्ररसांत क्रोध व शत्रुनाश, या गोष्टी जरी सारख्या असल्या तरी वीररसाचा कटाक्ष आपल्या कार्यसिद्धीकडे अधिक असतो, तर रौद्ररस आपला क्रोध अत्यंत उग्रतेनें प्रकट करण्याची व शत्रूवर सूड उगविण्याची इच्छा धरीत असतो. उदाहरणार्थ धर्मराजापासून विभक्त होऊनहि कौरवांचा नाश करूं इच्छिणारा भीम वीररसाचें उदाहरण होईल, पण दुःशासनाचें वक्षःस्थल फोडून त्यांतील शोणितपान करणारा भीम रौद्रस्वरूपच म्हटला जाईल. हा रस राक्षस, असुर इत्यादिकांत प्राधान्यें करून दिसून येतो, असें भरतानें म्हटलें आहे. याचें कारण असें कीं ते शरीर, वेष व भाषण यांत व तसेंच

---

(३०) भा. ना. ६-६६ ते ६८ (३१) भा. ना. ६ ६१ ते ६३
(३२) भा. ना. ६-६३ ते ६६

शृंगारासारख्या नाजुक रसांतहि सामान्य माणसास उग्रच दिसतात. जुन्या पौराणिक नाटकांतून मंदोदरीच्या महालांत सौम्यरूपानें म्हणूनहि गेलेला रावण जेव्हां तिच्या कानठाळ्या बसतील एवढ्या मोठमोठ्यानें तिच्याशीं शृंगारिक भाषण करूं लागतो, तेव्हां तो उग्र कोणास भासत नाहीं ?

३४ चित्तविक्षोभापासून जे दोन भाव उत्पन्न होतात, त्यांतील पहिला भाव भीति हा होय. ही चित्तवृत्ति ज्या रसाचा स्थायीभाव असते, तो रस भयानक. भीति-दायक गोष्टी पाहिल्यानें किंवा आपण दुसऱ्याचा अपराध केला असतां, भीति उत्पन्न होऊं शकते. कधीं कधीं रज्जुसर्पन्यायानेंहि ही वाटतें. भीति उत्पन्न करणाऱ्या ह्या तीन कारणांवरून ह्याला स्वभावज, सत्वसमुत्थ व कृतक अशीं तीन नांवें दिलीं आहेत.[33] इथें सत्वसमुत्थ याचा अर्थ अपराधी मनाच्या टोंचणीमुळें वाटणाऱ्या भीतीनें उत्पन्न होणारा असा अर्थ घ्यावयाचा आहे. तसेंच कृतक भीतींत भीतीची बता-वणी करून उत्पन्न होणाराहि रस घ्यावयाचा असतो. वीरविडंबनांतील कौरव-सेना पाहून उत्तराला वाटणारी भीति स्वाभाविक आहे. भाऊबंदकींत नारायणरावास मारविणाऱ्या राघोबाला वाटणारी भीति सात्विक व मालविकाग्नि-मित्रांत सर्पदंश झाल्याची बतावणी करणाऱ्या विदूषकाची भीति कृतक आहे.

३५ अगदीं शेवटला व फार विक्षोभ करणारा रस म्हणजे बीभत्स रस होय. भय उत्पन्न करणाऱ्या गोष्टींकडे मनांत भय वाटत असताहि मधून मधून तरी पहावेंसें वाटेल–निदान तिटकारा येणार नाहीं. पण जेव्हां एखाद्या गोष्टीकडे पाहून तिच्याबद्दल इतका तिटकारा, इतकी किळस व इतकी शिसारी बसते कीं तिच्याकडे, ढुंकूनसुद्धां पहावत नाहीं, तेव्हां त्या वृत्तीला जुगुप्सा म्हणतात. जुगुप्सा हीच बीभत्सरसाचा स्थायीभाव असते. बीभत्साचे आवेग, मोह, व्याधि, अपस्मार व मरण हे व्यभिचारी भाव होतात.[34] ह्या रसाचे, शुद्ध, उद्वेगी व क्षोभण असे तीन भाग आहेत. पैकीं रक्त, मांस इत्यादि अंगावर शहारे येण्यासारख्या गोष्टी पाहून उत्पन्न होणारा क्षोभण, विष्ठा कृमि इत्यादि शिसारी उत्पन्न करणाऱ्या व मळमळावयास लावणाऱ्या गोष्टी पाहून उत्पन्न झालेला तो उद्वेगी आणि मनुष्याचें बाहेरून दिसणारें सुंदर शरीर रक्त, मांस, मेद इत्यादिकांनींच भरलें आहे याची तीव्र जाणिव झाल्यामुळें शृंगारोत्तेजक गोष्टीं-विषयीं तिटकारा वाटावयास लावणारा शुद्ध बीभत्स होय. शुद्ध, जुगुप्सा व निर्वेद यांतील फरक लक्षांत घेण्यासारखा आहे. निर्वेदांत वैराग्य उत्पन्न झाल्यानें नुसती उदासीनताच वाटत असते. पण जुगुप्सेंत नुसतें औदासीन्यच वाटून भागत नाहीं तर त्याबद्दल विलक्षण तिटकाराहि उत्पन्न होतो.

३६ काव्यमालेंतील नाट्यशास्त्राच्या प्रतींत खालील श्लोक आहेः–

---

(३३) भा. ना ६–६८ ते ७२ (३४) भा. ना. ६–७२ ते ७४

बीभत्सः क्षोभणः शुद्ध उद्वेगी स्याद्द्वितीयकः ।
विष्ठा कृमिति (?) रुद्वेगी क्षोभणो रुधिरादिजः[३५] ॥

बीभत्साचे या श्लोकावरून दोनच भेद असावेत असें वाटण्याचा संभव आहे. परंतु दशरूपांतल्या

बीभत्सः कृमिपूतिगन्धिवमथुप्रायैर्जुगुप्सैकभू –
रुद्वेगी रुधिरान्त्रकीकसवसामांसादिभिः क्षोभणः ।
वैराग्याज्जघनस्तनादिषु घृणाशुद्धोऽनुभावैर्वृतो
नासावक्त्रविकूणनादिभिरिहा ऽऽवेगार्तिशङ्कादयः[३६] ॥

या श्लोकावरून आणि अभिनव गुप्तानें दिलेल्या

" स्त्रीस्तनादिषु वैराग्याद्घृणाशुद्धः प्रकीर्तितः[३७] ॥

या श्लोकार्धावरून द्वितीयकाऐवजीं तृतीयक असा पाठ असावा असें वाटतें. त्याचप्रमाणें ' विष्ठाकृमिति रुद्वेगी ' याबद्दल " विष्ठाकृमित उद्वेगी' असा पाठ असावा, हें सांगणें नकोच. क्षोभण बीभत्साचें उदाहरण वेणीसंहाराच्या तिसऱ्या अंकांतील रुधिरप्रिय आणि वसागंधा यांच्या संवादांत दिसून येतें. तसेंच,

' जेव्हां फार पशू कुजोनि पडती होती तयांना किडे ।
तेव्हां ओढूनि कानडी चघळिती कुत्रीं तयांचीं हडें ॥
आळ्या वेंचुनि कावळे गिळिति त्या घाणीस जे पाहती ।
कांटा येउनि देहिं त्या मग कशी वांती न होईल ती[३८] ॥

यासारखें दृश्य उद्वेगी बीभत्साचें उदाहरण होईल. व

स्तनौ मांसग्रन्थी कनककलशावित्युपमितौ
मुखं श्लेष्मागारं तदपिच शशाङ्केन तुलितम् ॥
स्रवन्मूत्रक्लिन्नं करिवरकरस्पर्धि जघन-
महो निन्द्यं रूपं कविजनविशेषैर्गुरु कृतम्[३९] ॥

हा विचार मनांत आल्यानें शुद्ध बीभत्सरसाची उत्पत्ति होईल.

---

(३५) भा. ना. ६–८१ (३६) द. ४–७३
(३७) अ. ना ६–८१ टी. (३८) लेलेशास्त्री अलंकार प्रकाश पृ. ८३
(३९) भर्तृहरि–वैराग्यशतक–३

३७ भरतानें या सर्व रसांचे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव देऊन शिवाय प्रत्येक रसाचा वर्ण व त्याचें दैवतहि दिलें आहे. तें असें[४०]:-

रस	वर्ण	दैवत
शृंगार	श्याम	विष्णु
हास्य	सित	प्रमथ
करुण	कपोत	यम
रौद्र	रक्त	रुद्र
वीर	गौर	महेंद्र
भयानक	कृष्ण	कामदेव (कालदेव)
बीभत्स	नील	महाकाल
अद्भुत	पीत	ब्रह्मदेव.

यांपैकीं कांहीं वर्णांची उपपत्ति लावण्याचा Keithनें प्रयत्न केला आहे[४१]. पण याप्रमाणें कांहीं तरी कल्पना करीत बसण्यापेक्षां भरतानेंच सांगितल्याप्रमाणें या गोष्टी आचारोत्पन्न व आप्तोपदेशसिद्धच आहेत[४२] असें मानणेंच जास्त बरें. सबब निरर्थक व नीरस गोष्टींवर फारसा विचार करीत न बसतां या रसप्रकरणाची इथेंच समाप्ति केली आहे.

---

(४०) भा. ना. ६-४२ ते ४५ (४१) K. S. D. P. 324

(४२) भा. ना. ६-६३ पृष्ठावरील शेवटील ओळीपासून ६४ पानांतील तिसऱ्या ओळीपर्यंत.

प्रकरण ६ वें.

अभिनय.

“ अनेकभेदबहुलं नाट्यमस्मिन् (अभिनये) प्रतिष्ठितम्[1] । ”

१ अभिनय हा शब्द अभि+नी या धातूपासून झाला आहे. अभि म्हणजे कडे व नी—नय् म्हणजे नेणें.[2] आपणासमोर जें करून दाखविलें जात असेल त्याच्या खऱ्या स्वरूपाकडे आपणास नेणारा, तो अभिनय.[2] आपल्यासमोर ज्या कोणत्या व्यक्तिबद्दलच्या गोष्टी चालल्या असतील त्या गोष्टींवरून त्या व्यक्तीची ओळख पटवून देणारा, त्या विशिष्ट व्यक्तीसंबंधींचीच अमुक गोष्ट आहे अशाबद्दलची खात्री करून देणारा, तो अभिनय. समोर असणारी खोटी व्यक्ति खरी आहे, असें आपणांस भासविण्यास त्या खोट्या व्यक्तीनें त्या खऱ्या व्यक्तीचें अनुकरण करावें लागतें आणि म्हणूनच अभिनयाला अनुकरण हा विशिष्ट अर्थ प्राप्त झाला आहे.

२ कोणत्याहि व्यक्तीचें उत्तम अनुकरण करावयाचें असेल, तर आपल्याला त्या व्यक्तीचें सूक्ष्म निरीक्षण करून मुख्यतः त्याच्या चार गोष्टींचें अनुकरण करावयाचें असतें. पहिली गोष्ट म्हणजे त्या व्यक्तीसारखा पोशाख, त्या व्यक्तीसारखा अंगाचा वर्ण, त्या व्यक्तिसारखी केसांची पद्धत इत्यादि त्या व्यक्तीच्या बाह्य गोष्टींप्रमाणें आपण करणें. दुसरी गोष्ट म्हणजे त्या व्यक्तीची जशी चालण्याची, बसण्याची, उभें राहण्याची विशिष्ट पद्धत असेल त्याप्रमाणें त्या त्या क्रिया करणें. उदाहरणार्थ खऱ्या व्यक्तीला बोलतांना मध्येंच घसा साफ करण्याची अथवा खांदे उडविण्याची संवय असल्यास, अनुकरण करणाऱ्या नटानेंहि त्याप्रमाणें खांकरणें अथवा खांदे उडवणें. ह्यानंतर तिसरी गोष्ट म्हणजे ज्या व्यक्तीचें अनुकरण करावयाचें असेल तिच्यासारखा आवाज काढणें, ती बोलतांना चांचरत असेल तर आपणहि बोलतांना चांचरणें, तसेंच त्या व्यक्तीच्या शब्दांत, कांहीं विशिष्ट शब्दांचा विशिष्ट उच्चार होत असल्यास व मध्येंच हेल काढल्यासारखें वाटत असल्यास त्यांचें अनुकरण करणें, किंवा ती व्यक्ति पंजाब मेलला मागें टाकण्याइतकें जलद बोलत असल्यास तितकें जलद बोलणें, ही होय. आतां अनुकरण करण्यांत शेवटील व अत्यन्त महत्त्वाची आणि कठिण जी गोष्ट राहिली, ती म्हणजे त्या व्यक्तीच्या आयुष्यांतील आपण जे जे प्रसंग दाखवीत असूं, त्या त्या प्रसंगांत ती

(१) भा. ना. ८–८ (२) भा. ना. ८–६

व्यक्ती ज्या ज्या मनःस्थितींत होती त्या त्या प्रकारची आपली मनःस्थिति तयार करून, तिला अनुकूल असे आपल्या चेहऱ्यावर हावभाव दाखविणें ही होय. या चार प्रकारच्या अनुकरणास अथवा अभिनयास भरतानें अनुक्रमें आहार्य, आंगिक, वाचिक व सात्विक अभिनय, अशीं चार नावें दिली आहेत[3].

३ मनुष्य हा स्वभावतःच अनुकरणप्रिय आहे. त्याला प्रत्यक्ष एखादी गोष्ट पहाण्यापेक्षां किंवा ऐकण्यापेक्षां ती कृत्रिम तऱ्हेनें केलेली पहाण्यांत किंवा ऐकण्यांत जास्त मजा वाटतें. खरें कोंकरूं किंवा गाढव ओरडत असेल तर तें ऐकण्यांत आपणास मौज वाटत नाहीं, पण तेंच एकाद्यानें कोंकरासारखा अथवा गाढवासारखा आवाज काढला तर तो ऐकण्यांत मात्र आपणास आनंद होतो, ह्याचा प्रत्येकास अनुभव आहेच. पोपटास धरून व त्याच्या करतां पिंजरा करवून त्यांत त्यास कोंडून त्याला वेळच्या वेळीं आपण दाणापाणी घालतो, तें तरी कशा करतां ? तर त्यानें मानवी भाषेंत बोललेलें ऐकावयास सांपडावें म्हणून. आपल्या इच्छेप्रमाणें कितीहि शिकवून त्या पोपटास मुळींच बोलतां आलें नाहीं, तर तो पोपट आपणास तितका प्रिय वाटणार नाहीं, इतकेंच नव्हे तर त्याला आपण सोडून देऊन त्याच्या ऐवजीं दुसऱ्या पोपटास आणून ठेवूं. या प्रकारच्या बोलण्याच्या अनुकरणाची मनुष्याच्या मनावर एक प्रकारची जशी छाप बसते व जशी आनंददायक होते तशीच वेशाच्या अनुकरणाचीहि गोष्ट आहे. आपले आजोबा रोज डोक्यावर चक्राकार भली मोठी पगडी किंवा भलें मोठें पागोटें चढवून व पायांत पिसोरी जोडा घालून हातांतील काठीच्या आधारानें—कमरेंत वांक आल्यामुळें लवून—हातांत झोळी घेऊन मंडईकडे जात असतां आपण जरी रोज पहात असलों, तरी त्यांत आपलें मन वेधण्यासारखें आपणांस कांहींच आढळून येत नाहीं. पण तेंच आपला छोटा भाऊ जेव्हां आजोबाचें पागोटें डोक्यावर ठेवून,— किंवा आजोबाच्या पागोट्यांत आपलें डोकें घालूनच म्हणाना—आणि त्यांच्या जोड्यांत आपला पाय घालून त्यांच्यासारखें कमरेंत वांकून हातांत झोळी घेऊन मंडईत जाण्याची ऐट करतो, तेव्हां तें पाहतांना मात्र आपली हंसून हंसून मुरकुंडी वळण्याची पाळी येते. सारांश काय तर मानवी मनाचा चमत्कारच असा आहे कीं, खरें पहाण्यापेक्षां खोटें खऱ्याप्रमाणें भासविलेलें पहाण्यांतच त्यास जास्त मजा वाटते. मनुष्य आपली ही हौस पुरी करून घेण्याकरतां निरनिराळे मार्ग शोधून काढीत असतो. पूर्वींचे नाच तमाशे, रासक्रीडा, नाटकें तसेंच कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ किंवा हल्लींचे फोनोग्राफ—ध्वनियंत्रें, सिनेमा—छायाचित्रें, इत्यादि गोष्टी याचेंच फल आहेत. ह्या सर्व प्रकारच्या बुडाशीं मनुष्याची अनुकरणेच्छाच आहे. पण पूर्णपणें ही पुरी करण्याचा खरा प्रकार म्हणजे

---

(३) भा. ना. ८—९

मात्र नाटकच होय. फोनोग्राफांत आपणांस एकाद्याच्या नुसत्या आवाजाचीच नक्कल ऐकावयास मिळते. कळसूत्री बाहुल्यांत नुसत्या शारीरिक अवस्थांची व पोषाखाचीच नक्कल केलेली दिसून येते. सिनेमांत चेहऱ्यावरील हावभाव, शारीरिक अवस्था व पोषाख ह्यांची म्हणजे सात्विक, आंगिक व आहार्य ह्या अभिनयत्रयीची नक्कल दाखवितां येते, पण चारहि प्रकारांनीं झालेली नक्कल आपणांस फक्त नाटकांतच दिसून येते. नाटकांतील नट ज्याची भूमिका करावयाची असेल त्या व्यक्ती सारखा पोषाक करतो, अंगावर आभरणेंहि तशीच घालतो, त्या व्यक्तिप्रमाणेंच शारीरिक व मानसिक अभिनय– हावभाव– दाखवितो व त्याला साजेशाच आवाजांत आणि भाषेंत भाषण करीत असतो. ज्या ज्या मानानें नट ह्या चारहि प्रकारचे अभिनय करून दाखवण्यांत कुशल असतो, त्या त्या मानानें त्यास ती भूमिका वठवून दाखविण्यांत यश मिळत असतें. या चार अभिनयांपैकीं एखाद्याहि अभिनयांत तो कमी असेल, एकादाहि अभिनय त्यास करून दाखवितां येत नसेल, तर त्याला उत्तम प्रकारचें यश केव्हांहि मिळणार नाहीं. उदाहरणार्थ, सर्व तऱ्हेचे अभिनय करण्यांत कुशल अशा एखाद्या नटानें, पोशाखांत एवढेंसें काय महत्व आहे म्हणून, पुरुषाच्या वेषांत स्त्रीचा अभिनय केला तर तो केव्हांहि वठणार नाहीं. रा भोंडे हे अभिनय करण्यांत कुशल आहेत यांत शंका नाहीं. पण त्यांनीं टिळकांप्रमाणें डोक्यावर पगडी घालून, अंगावर उपरणें घेऊन, पायांत जोडा घालून, सारांश टिळकाप्रमाणें पोशाख करून केलेली लो. टिळकांची नक्कल व त्यांनींच पुरुषाच्या वेषांत एकाद्या नर्सची केलेली नक्कल पाहिली म्हणजे पहिलीच्या पुढें दुसरी किती फिक्की पडते, तें दिसून येतें. दोनहि नकलांत ते हावभाव, आवाजी इत्यादि गोष्टी त्या त्या भूमिकेस योग्य अशाच करीत किंवा बदलीत असतात. दोहोंत फरक इतकाच कीं, एकांत ते पोषाखहि अनुरूप करतात व दुसरींत पोशाख अगदींच विसंगत असतो. पण जर त्यांनीं नर्सचा पोषाख करून ती नर्सची नक्कल केली तर खात्रीनेंच ती टिळकांच्या नकलेपुढें फिकी पडणार नाहीं. बरें, याच्या उलट आपण असें समजूं कीं, एकाद्या नटाला दुर्वास ऋषींची भूमिका घ्यावयाची आहे. हुबेहूब दुर्वासासारखा पोशाख करून त्याला जे जें भाषण करावयाचें होतें तें अस्खलित, पण चेहऱ्यावर कांहीं एक हावभाव न आणतां, शरीर यत्किंचित् न हलवतां, अवाजांत फरक न पाडतां, तो नट जर बोलला, तर त्याचें तें भाषण ऐकण्यांत मजा न वाटून उलट अस्खलितपणें सुंदर विषयाची उत्तम तऱ्हेनें मांडणी करणाऱ्या, पण एकाच सुरांत एकीकडेच दृष्टिकोन ठेवून चित्राप्रमाणें हालचाल न करतां व्याख्यान देणाऱ्या प्रोफेसराचें व्याख्यान ऐकतांना ज्या प्रमाणें विद्यार्थिवर्ग कंटाळून जातो; त्याप्रमाणें प्रेक्षकवर्ग कंटाळून जाईल. सारांश काय तर नाटक

यशस्वी होण्यास नटवर्गानें चारहि प्रकारचें अनुकरण केलें पाहिजे आणि म्हणूनच

" यथा जन्तुः स्वभावस्थं परित्यज्यान्यदैहिकम् ।
तत्स्वभावं हि भजते देहान्तरमुपाश्रितः ॥"[४]

याप्रमाणें ज्याची भूमिका घेतली असेल तो मनुष्य मीच आहें असें समजून नटानें त्याचें सर्वतोपरी अनुकरण करावें, असें भरतानें सांगितलें आहे.

४ अभिनयाचें नाटकांत महत्व काय आहे, याचें सामान्य विवेचन झालें. आतां ह्या अभिनयाचे जे आहार्य, आंगिक, वाचिक व सात्विक असे चार प्रकार केले आहेत, त्यांचें क्रमानें विशेष वर्णन करूं.

आहार्याभिनय

५ सर्व प्रकारच्या अभिनयांत अत्यंत सोपा व सकृद्दर्शनीं तरी अत्यंत महत्वाचा भासणारा अभिनय म्हणजे आहार्याभिनय होय. ज्या व्यक्तीचा अभिनय करावयाचा त्याची कल्पना प्रेक्षकांचें मन ज्या मुळें प्रथम दर्शनींच करूं शकतें, तो आहार्याभिनय होय. ही प्रथमच होणारी कल्पना वेषाप्रमाणें अथवा इतर सभोंवतालच्या परिस्थिती प्रमाणें दुसऱ्या कोणत्याहि मार्गानें पटकन होत नाहीं. हाव भाव, मानसिक अवस्था, शब्द यांचा अभिनय करावयाचा असतो, तो ह्याचे मागाहून. पाहिल्याबरोबर हा मनुष्य अमुक एक असावा अशा तऱ्हेची जी कल्पना होते ती बाह्यवेषावरूनच होय. एकाद्या मनुष्यास जर एकाद्या सार्वभौम राजाची नक्कल करावयाची असली आणि त्यानें एकाद्या भिकाऱ्याचें वेषांत प्रवेश केला, तर तो आधीं कोण आहे याची कल्पनाच येणार नाहीं. बरें पुढें त्यानें तीनहि प्रकारचा उत्कृष्ट अभिनय करून त्या द्वारें आपण कोण आहों हें पटविलें, तरीहि ती नक्कल इतकीशी वठणार नाहीं. उदाहरणार्थ राजाचें बंडांतील दरबारांत राजा जर सर्व मानकऱ्यां. समोर भिकाऱ्याचा वेष करून तक्तावर येऊन बसला, तर तें किती विचित्र दिसेल याची कल्पना केली, म्हणजे वरील गोष्टीचें महत्व कळून येईल. आतां जर अंगावर राजाप्रमाणें वस्त्राभरणें घालून, डोक्यावर मुकुट ठेवून, सामंत राजे, दास दासी यांसह मोठ्या ऐटींत एखाद्या नटानें प्रवेश केला व तक्तनशीन झाल्यानंतर त्यानें इतर अभिनयांच्या मार्गानें खऱ्या राजाची हुबेहुब नक्कल केली तर तो अभिनय अत्यंत परिणामकारक होईल, यांत शंकाच नाहीं. पण त्याला इतर अभिनय तितकेसे चांगले करून दाखवितां आले नाहींत, तरी रंगभूमीवर

(४) भा. ना. २१-६८

येतां क्षणींच निदान तो एक राजा आहे एवढी प्रेक्षकांची खातरी होऊन, तें सोंग कोणाचें होतें या बद्दल तरी त्यांचे मनांत शंका उरणार नाहीं, हें खास.

६ आहार्याभिनयांत निरनिराळे वेष घालणें, निरनिराळीं आभरणें तयार करून तीं घालणें, निरनिराळे देखावे दाखविणें, अंगाला रंग देणें, विशिष्ट प्रकारची केशरचना करणें इत्यादि सर्व गोष्टींचा समावेश होतो. या सर्व गोष्टींचे शास्त्रकारांनीं चार प्रकार केले आहेत:[५]–पुस्त, अलंकार, अंगरचना व सज्जीव. पैकीं पुस्तांत निरनिराळे देखावे करण्याकरतां लागणाऱ्या गोष्टी कशा तयार कराव्यात याचा विचार येतो. अलंकारांत कोणते अलंकार कोणी केव्हां घालावेत; तसेंच पुरुषांचे अलंकार कसे असतात, बायकांचे अलंकार कसे असतात, वस्त्रें किती प्रकारचीं असतात, कोणत्या लोकांनीं केव्हां कोणत्या प्रकारचीं वस्त्रें अंगावर घालावींत, कोणत्या जातीच्या व कोणत्या धर्माच्या लोकांनीं कोणत्या प्रकारचीं वस्त्रें नेसावींत, त्यांचा रंग कसा असावा इत्यादि गोष्टींचा विचार केलेला असतो. अंगरचनेंत कोणत्या मनुष्याच्या भूमिकेच्या वेळीं कोणता रंग अंगास लावावा, बायकांनीं कोणत्या प्रकारचे केंस बांधावेत, निरनिराळ्या देशांतील बायकांची निरनिराळी केशरचनेची पद्धति कशी असते, पुरुषांनीं ठेवावयाच्या मिशा किती प्रकारच्या असाव्यात, त्यांपैकीं कोणत्या प्रकारच्या मिशा कोणीं कधीं ठेवाव्यात इत्यादि गोष्टींचा विचार केलेला असतो. सज्जीवांत मनुष्येतर जीं सजीव रूपें तीं रंगभूमीवर आणावयाचीं असल्यास कशीं तयार करावींत, याचा विचार केलेला असतो.

७ पुस्त हा शब्द फारसा प्रसिद्ध नाहीं. पाणिनीनें अर्धर्चादि गणांत याचा समावेश केला आहे. पुस्त धातूचा बांधणें असा अर्थ बोपदेवानें केला आहे.[६] बोपदेवाच्या या अर्थावरून पुस्त म्हणजे निरनिराळ्या वस्तु एकत्र बांधून तयार केलेले पदार्थ असा अर्थ होईल. या पुस्ताचे संधिम व्याजिम व वेष्टित असे तीन भेद आहेत[७]. संधिम म्हणजे जोडून तयार केलेलें.[८] भेंडाप्रमाणें असणाऱ्या एक प्रकारच्या किलिंज नांवाच्या झाडाच्या पातळ साली, कातडीं किंवा वस्त्रें एकत्र जुळवून केलेले पर्वत, विमान, यान, रथ इत्यादि या वर्गांत येतात. जेव्हां याच गोष्टी यांत्रिक साधनांनीं केलेल्या असतील तेव्हां त्यांस

(५) भा. ना. २१–४ (पा. भे. पुस्तोऽलंकार एवच)
(६) M. W. Dict.
(७) भा. ना. २१–५
(८) भा. ना. २१–६ (पा. भे.............. नाटकसंश्रयः ॥ ६ ॥)

व्याजिम म्हणतात " व्याजः सूत्रस्य आकर्षादिरूपः। तेन निर्वृत्तो व्याजिमः" असा अभिनवगुप्तानें व्याजिम याचा अर्थ दिला आहे. त्यावरून असें वाटतें कीं, तेव्हां आडून दोरी ओढून तिच्या साहाय्यानें बदलतां येतील, असे देखावे दाखवीत असावेत. उदाहरणार्थ विमानाची गति दाखविणें किंवा एकाद्या पशूची अथवा रथाची गति दाखवणें झाल्यास भेंड, किलिंज, भुसा, पेंढा, लाख, वस्त्र, अभ्रक इत्यादि वस्तूंच्या सहाय्यानें वरील गोष्टीची प्रतिकृती करून पडद्या आड असलेल्या दोरीच्या सहाय्यानें त्या इकडन तिकडे फिरवीत असतील. नाटकांत लागणारीं निरानिराळीं आयुधें कशीं असत, त्यांची लांबी रुंदी काय असे, इत्यादि विषयांची भरतानें बरीच माहिती दिली आहे. हीं आयुधें आंत लांकडी फळ्या, बांबू वगैरे घालून व वरून वस्त्र, लाख इत्यादि लावून तयार करीत असत आणि म्हणूनच हीं वेष्टित नांवाच्या पुस्ताच्या तिसऱ्या भागांत येतात. कारण जेव्हां आंत फळ्या बांबू इत्यादि प्रकार घालून त्यांवरून वस्त्रें गुंडाळून एकादी आकृति तयार करतात तेव्हां त्यास वेष्टित असें म्हणतात. भरतानें शस्त्रास्त्रांची लांबी रुंदी, ताल किंवा अंगुलें यांत सांगितली आहे. ताल म्हणजे अंगठा व मधलें बोट यांच्या अग्रांमधील जास्तीत जास्ती अंतर होय[११], हे पूर्वीहि एकदां सांगितलेंच आहे. भरतानें भाल्याच्या एकंदर पांच जाति सांगितल्या आहेत. त्या[१२] म्हणजे प्रास, शूल, तोमर, कुन्तल व भिन्दी ह्या होत. प्रास सर्वांत लहान भाला होय. याचा दांडा वीस अंगुलें असून त्याचा पुढचा फाळ सहा अंगुलें असे. म्हणजे याची एकंदर लांबी सव्वीस अंगुलें अथवा सुमारें अडीच ताल होई. शूल व तोमर हे दोन्ही आठ आठ ताल लांबीचे असत. कुन्त दहा ताल लांबीचा व भिन्दी बारा ताल लांबीचा असे. यांपैकीं प्रास तोमर व शूल फेंकून मारीत असावेत व कुन्त आणि भिन्दी हातांत धरूनच मारीत असावेत असें वाटतें. फेंकून मारण्याच्या आयुधांतच शतघ्नी नांवाच्या एका आयुधाचा उल्लेख केलेला आढळतो. हा शब्द महाभारतांतहि आढळतो व टीकाकारांनीं लोखंडी अणकुचीदार खिळे टोंचलेला असा याचा अर्थ केला आहे[१३]. भरताच्या मताप्रमाणें याची लांबी आठ ताल असावी. धनुष्याच्या काठीची लांबी आठ ताल, प्रत्यंचा चढवल्यानंतर त्याच्या दोन्ही टोंकांमधील अंतर दोन हात व बाणाची लांबी चार ताल असावी, असें धनुष्य बाणाचें प्रमाण भरतानें दिलें आहे.

---

(९) भा. ना. २१-७

(१०) भा. ना. २१-७ (पा. भे. क्रियते .... ॥ ७ ॥)

(११) M. W. Dict.

(१२) भा. ना. २१-१३१ ते १३७ (पा. भे. अष्टौ तालाः शतघ्नी स्याच्छूलं..., ॥ १३३ ॥) अ. ना,

(१३) M. W. Dict.

गदेची लांबीहि बाणाइतकीच म्हणजे चार ताल असावी. लोखंडी दाते सभोंवार असलेल्या चक्राचा एकंदर घेर किंवा परिघ चार ताल व व्यास वीस अंगुलें असावा. भरतानें तरवारीच्या तीन जाति सांगितल्या आहेत. पैकीं 'आस' चाळीस अंगुलें असावी. अगदीं पातळ पात्याची तळपणारी 'कंपन' नांवाची तलवार वीस अंगुलें व 'सबल' नांवाची सर्वांत लहान तरवार सोळा अंगुलें असावी. खेटकाचा अथवा ढालीचा व्यास तीस अंगुलें असावा. भरतानें याप्रमाणें प्रत्येकाची लांबी, रुंदी व प्रमाणें दिलीं आहेत. यावरून त्यावेळींहि नाटकांत खरीं आयुधें वापरीत नसत, तर लागलीं असतांहि शरीरास इजा होणार नाहीं आणि वापरण्यास हलकीं पडतील अशीं वर दिलेल्या निरनिराळ्या वस्तूंचीं कृत्रिम आयुधें करीत, असें उघड उघड दिसतें. जर त्यावेळीं खरीं आयुधें वापरण्याची पद्धत असती, तर भरतास वरील प्रमाणें त्यांचीं प्रमाणें सांगत बसण्याची जरूरी नव्हती.

८ आहार्याभिनयाचा दुसरा प्रकार म्हणजे अलंकार. हे शरीराला अलंकृत करणारे, शरीर सुशोभित करणारे असतात. शरीराला स्वाभाविक व कृत्रिम तऱ्हेनें शोभा आणतां येते. शरीर सुशोभित करणाऱ्या ज्या ज्या बाह्य वस्तु त्या सर्वांचा अलंकारांत अन्तर्भाव होतो. ह्या निरनिराळ्या गोष्टींचें वर्गीकरण केल्यास या अलंकारभूत होणाऱ्या गोष्टी तीन सदरांत येऊ शकतात. एक तर त्या हिरे, मोतीं, सोनें चांदी इत्यादि प्रकारच्या असूं शकतील, नाहीतर निरनिराळ्या प्रकारच्या फुलांच्या असतील अथवा फारच झालें तर निरनिराळ्या वस्त्रांपैकीं असतील[१४]. ह्या तीन प्रकारांपैकीं भरतानें जे पुरुषांचे व स्त्रियांचे निरनिराळे सोन्यामोत्याचे, हिऱ्याचे दागिनें सांगितले आहेत त्यांपैकीं पुष्कळशा दागिन्यांचीं हल्लीं नांवेंहि उपलब्ध नाहींत. पण त्या दागिन्यांच्या यादीबरोबरच ते शरीराच्या कोणत्या जागीं घालावयाचे, याचें वर्णन दिलें असल्यानें आपल्याकडे पूर्वीं कसले दागिने असत व ते कुठें घालीत असत, एवढें नुसतें शब्दानेंच कां होईना पण कळतें, म्हणून त्या दागिन्यांचें वर्णन खालीं दिलें आहे.

९ पुरुषांनीं डोक्यांत घालावयाचा अलंकार म्हणजे चूडामणि होय. हा कशा प्रकारचा असे तें सांगतां येत नाहीं, पण ह्याचें संस्कृत वाङ्मयांत जें वर्णन आढळून येतें त्यावरून हा डोक्याचे मध्यभागीं घालीत व ह्यांत बहुमोल रत्न जडवीत असें वाटतें. पुरुषांनी कंठांत घालावयाचे तीन दागिने भरतानें सांगितले आहेत. ते म्हणजे माळ, हर्षक व सूत्र. पैकीं माळ म्हणजे काय हें अजून तरी सांगण्याचा

(१४) भा. ना. २१-९

(१५) भा. ना. २१-१५ ते १८ ह्यांचें विशेष वर्णन अभिनवगुप्ताच्या आधारावर केलें आहे.

प्रसंग आला नाहीं. हर्षक म्हणजे हांसोळीसारखा ताठ व वाटोळा असा एक सोन्याचा दागिना असे व सूत्र म्हणजे हल्लींच्या सोन्याच्या गोफाप्रमाणें एक दागिना असावा असें वाटतें. पुरुषांचे बोटांत घालावयाचे दागिने म्हणजे वळें व साधी किंवा नांव कोरलेली आंगठी हे होत. केयूर व अंगद हे दंडांत बांधण्याचे अलंकार असत. पुरुषाचे वक्षःस्थल सुशोभित करणारा हार तीन पदरी असे. या हाराहून मोठ्या हारांस किंवा माळेस देहभूषण म्हणत. कंबरेवर घालण्याकरितां पुरुषांना भरतानें दोन अलंकार सांगितले आहेत. ते म्हणजे तरल व सूत्रक. तरल हा कंबरपट्ट्याप्रमाणें असून त्याच्या फांशाच्या वरच्या बाजूस रत्न जडवलेलें असे व सूत्रक हा अलंकार गोफाप्रमाणें निरनिराळे सर एकत्र ओंवून केलेला असें. कुंडल व मोचक हे दोनहि अलंकार कानांत घालण्याकरतां असत. पैकीं कुंडल हें कानाच्या पाळीला भोंक पाडून त्यांत घालीत व मोचक कानाच्या मध्यभागीं कानाच्या भोंकासमोर भोंक पाडून त्यांत घालीत असत.

१० आतां भरतानें बायकां करतां सांगितलेले अलंकार बघूं.[१६] स्त्रिया पायांत पद्पत्र नांवांचा अलंकार घालीत. त्यांच्या पायांच्या बोटांत खटव्यांप्रमाणें अंगुल्या व पायाचे अंगठ्यांत तिलक म्हणजे रंगजोडवीं असत. स्त्रियांनीं घोट्यांवर घालण्याचे तीन दागिने सांगितले आहेत. ते म्हणजे नूपुर, किंकिणी व घण्टिका. नुपुर म्हणजे पैंजण असावेत व किंकिणी म्हणजे तोरड्या असाव्यात. बारीक बारीक धुंगराप्रमाणें असणाऱ्या मण्याच्या केलेल्या दागिन्यास घण्टिका म्हणत. या प्रमाणें जाल व कटक हेहि पायाच्या गोफ्यावर घालण्याचेच दागिने होत. जाल हे चाळांप्रमाणें असत व वाळ्यांनाच कटक असें म्हणत असत. सध्यां मारवाडणी सैलसर सांखळी कंबरेवर बांधतात त्याप्रमाणें पूर्वी स्त्रिया कांची, मेखला, रशना, व कलाप हे कंबरेवर बांधीत असत. पैकीं कांची ही एकाच सराची असे व कलाप पंचवीस सरांचा करीत. हारांस तर आठांपासून शंभर पर्यंत सर असत. उदाहरणार्थ कांहीं हार आठ सरांचे तर कांहीं सोळा सरांचे व कांहीं बत्तीस तर कांहीं चौसष्ट सरांचें व कांहीं कांहीं तर शंभर शंभर सरांचेहि हार असत असें भरतानें सांगितलें आहे. वक्षःस्थलावर स्त्रिया नानातऱ्हेचे रत्नांचे हार घालीत. त्यांचे कंठातील हारहि अनेक प्रकारचे असत. मुक्तावली म्हणजे मोत्यांचा एकसर, व्यालपंक्ति म्हणजे सरीप्रमाणें पीळ घालून केलेला एक दागिना, मंजिरी म्हणजे बारीक बारीक मण्यांचा एक दागिना, रत्नावली म्हणजे रत्नांचा एक सर, रत्नमाला व सूत्रक म्हणजे सोन्याचा गोफ–हे गळ्यांतील अलंकार होत. निरनिराळ्या

---

(१६) भा. ना. २१–२०–२३ (पा. भे............. गवाक्षिका ॥ २० ॥
अंगदं वलय चैव.................................... ॥ २२)

मण्यांच्या जाळ्या करून स्त्रिया पाठीवर सोडीत. नांव कोरलेल्या आंगठ्या हाताचे बोटांत घालीत, शंख कलापी म्हणजे हस्तीदंती बांगड्या, कटक म्हणजे गोठ, पत्र-पूरक खर्जूर म्हणजे जवे, व अंशोपीतक हे मनगटावर घालण्याचे अलंकार होत. अंगद म्हणजे बाजूबंद व वलय म्हणजे कड्यांप्रमाणें एक दागिना. हे दागिने बाहुदंडावर धारण करीत असत. गंडस्थलावरचीं अलंकरणें म्हणजे तिलक व पत्रलेखा हीं होत. पत्रलेखा म्हणजे गंडावर कस्तुरी, चंदन इत्यादिकांचे सहाय्यानें वेलबुट्या काढणें. कर्णिका, पत्रकर्णिका, कर्णवलय, आपेश्रुक, कर्णमुद्रा, दन्तपत्रें, व कर्णपूर हे दागिने कानांत घालीत असत. स्त्रियांच्या कपाळावर तिलक असे व भुवयांवर डोक्यांत बांधून सोडलेला कुसुमगुच्छा प्रमाणें एक दागिना असे. शिवाय पाश, शिखाजाल, खंडपत्र, चूडामणि, मकरिका, मोत्यांची जाळी व गवाक्षिका हे डोक्यांत घालावयाचे अलंकार असत. या सर्व स्त्रियांच्या अलंकारांत भरतानें नाकांत घालण्याचा एकहि अलंकार सांगितलेला नाहीं. यावरून एक तर नाकां-तील अलंकार असलेला श्लोक गहाळ झाला असेल अथवा चमकीला व विशेषतः नथेला आलेलें माहात्म्य भरतानंतर आलें असेल, असें दिसतें. तेवढाच श्लोक गहाळ झाला असें म्हणण्यापेक्षां त्यावेळीं नाकांत अलंकार घालीत नसतील, हीच कल्पना शक्यतेस जास्त धरून आहे.

११ वर सांगितलेल्या अलंकारांचे, अंगावर घालण्याच्या पद्धतीवरून भरतानें चार प्रकार केले आहेत.[१७] आवेध्य, बन्धनीय, आक्षेप्य व आरोप्यक. कानाला भोंक पाडून त्यांत कुंडलाप्रमाणें जे दागिने घालतात त्यांस आवेध्य म्हणत; अंगदाप्रमाणें दंडावर किंवा रशनेप्रमाणें कमरेवर जे अलंकार बांधतात त्यांस बंधनीय म्हणत; पायांत नूपुरें घालून पायांस हिसका दिला असतां तीं निघून जातात, याप्रमाणें असलेल्या दागिन्यांस क्षेप्य म्हणत व मालांप्रमाणें शरीरावर वरून घालावयाचे जे अलंकार त्यांना आरोप्यक म्हणत, असें भरतानें सांगितलें आहे.

१२ आभरणांचा दुसरा प्रकार म्हणजे माल्याभरणें होत फुलांचीं आभरणें करण्याचे अथवा फुलें गुंफण्याचे भरतानें पांच प्रकार दिले आहेत.[१८] वेष्टित, वितत, संघात्य, तेपित व प्रलंबित. हे प्रकार पुष्पगुंफनाच्या कोणकोणत्या विशिष्ट तऱ्हेस अनुसरून केले आहेत, हें भरतानें सांगितलें नाहीं; पण ही माहिती अभिनवगुप्तानें दिली आहे. त्याच्या मताप्रमाणें हिरवें गवत, पानें इत्यादि फुलांस गुंडाळून फुलांचे जे गुच्छ करतात ते वेष्टित होत. निरनिराळ्या माळा करून त्या मध्येंच एकमेकीस

---

(१७) भा. ना. २१-११

(१८) भा. ना. २१-१० (पा. भे. वेष्टितं........)

बांधल्यास-चैत्रांतील गौरी समोर अशा तऱ्हेनें अजूनहि माळा बांधतात-त्या वितत या प्रकारांत येतात. फुलें आडवीं घेऊन त्यांच्या देठांत दोरा ओंवून त्यांचें देंठ दिसणार नाहींत अशा तऱ्हेनें तीं गुंफल्यास त्यांस संघात्य म्हणत. फुलांचे निरनिराळे गुच्छ करून त्यांना गांठी मारून त्यांची माला केल्यास त्यांस तेपित म्हणत. साधी एकच एक लांब माळ केल्यास त्यास प्रलंबित म्हणत. फुलांच्या या प्रकारा-पैकीं कोणत्याहि प्रकारच्या अर्थात् जिथें जशा हव्या असतील तशा माळा करून रंगभूमीस शोभा आणावी व निरनिराळ्या तऱ्हेचे गजरे, हार करून शरीर भूषित करावें. भरतानें स्त्रियांनीं डोक्यांत गजरे घालावे कीं फुलांच्या जाळ्या करून घालाव्या असें सांगितलेलें नाहीं. हें कसें सांगितलें नाहीं हें जरा आश्चर्यकारकच आहे. पण वर जे निरनिराळे प्रकार सांगितले आहेत त्यांना आभरणें म्हणून अलंकारांच्या सदरांत गोंविलें आहे, यावरून त्यांचे अलंकार करीत असतील असें वाटतें.

१३. शरिराला भूषित करणारी तिसरी गोष्ट म्हणजे वस्त्रें होत. भरतानें हीं तीन प्रकारचीं सांगितलीं आहेत.[१९] शुद्ध, रक्त व विचित्र. शुद्ध वस्त्रें म्हणजे पांढरीं शुभ्र वस्त्रें. रक्त वस्त्रें म्हणजे रंगीत-एकाच प्रकारच्या रंगानें रंगवलेलीं-वस्त्रें व विचित्र म्हणजे निरनिराळ्या रंगांनीं रंगवलेली वस्त्रें. वस्त्रांच्या या रंगावरूनच वेषांस नांवें देत असत ज्यांचीं वस्त्रें शुभ्र असतील त्यांच्या वेषाला शुद्ध वेष, ज्यांचीं रंगीत वस्त्रें असतील त्यांच्या वेषाला चित्र वेष व ज्यांचीं मलिन वस्त्रें असतील त्यांच्या वेषास मलिन वेष म्हणत. ह्यां तीन वेषांपैकीं कोणी कोणता वेष करावा याबद्दल भरतानें खालील-प्रमाणें सामान्य नियम सांगितले आहेत. तापसी लोकांनीं झाडाच्या सालीचीं वस्त्रें घालावीत. मुनि, जैन लोक, यति, पाशुपत धर्मीय लोक, तसेंच व्रतस्थ लोक यांनीं आपापल्या धर्मास व व्रतास अनुसरून वेष करावा. मलिन, हीन जातींतील लोकांनीं, दुःखीकष्टी लोकांनीं, जिचा पति गांवाला गेला असेल त्या स्त्रीनें, मदनशरानें व्यथित झालेल्यांनीं मलिन वेष धारण करावा. धार्मिक स्त्रिया, व्रतस्थ स्त्रिया किंवा पुरुष, देव, दानव, यक्ष, गन्धर्व, उरग, राक्षस, राजेलोक, प्रतिष्ठित लोक, कंचुकी, अमात्य श्रेष्ठी, पुरोहित, सिद्धपुरुष, विद्याधर, वैश्य, शस्त्रास्त्रें धारण करणारे योद्धे, ब्राह्मण क्षत्रिय, इत्यादि लोकांनीं व विप्रलंभ शृंगारांत असलेल्या स्त्रीनें शुभ्र वेष धारण करावा. राजे व्रतस्थ असतील तेव्हां अथवा ग्रहण वगैरे लागलें असेल तेव्हांच त्यांचा पोषाख शुभ्र असावा. त्यांचा नेहमींचा वेष म्हणजे चित्रविचित्र रंगाचा असावा व त्यांनीं शस्त्रास्त्रें घेऊन पाठीवर तूणीर बांधून रंगभूमीवर यावें. अंतःपुरांतील

(१९) भा. ना. २१-३६ (पा. भे. वासो ज्ञेयं........।)
(२०) भा. ना. २१-१०० ते ११४ (२१) भा. ना. २१-११५ ते १२१

सेवकांचा व कधीं कधीं कंचुकीचा वेष कषाय वर्णावर असावा. आतां वेषांपैकीं, पुरुषांच्या वेषापैकीं, एक गोष्ट राहिली. ती म्हणजे शिरोभूषण कोणाचे कसे असावें ही होय. भरतानें शिरोभूषणें तीन प्रकारचीं सांगितली आहेत[२२]. मुकुट, आबद्ध शिरोभूषण व वेष्टित शिरोभूषण. पैकीं मुकुट हे सोन्याचे व रत्नादिकांचे करीत असल्यानें वस्तुतः अंलकारांतच येत. पण शिरोभूषण ह्या दृष्टीनें त्यांचें वेषांत वर्णन करणें जास्त सयुक्तिक वाटल्यानें त्यांचें अंलकारांत वर्णन न करतां येथेंच करण्याचें ठरविलें. मुकुट तीन प्रकारचे असत. किरीटी, मस्तकी व पार्श्वमौली. किरीटी हा उत्तम दर्जाचा मुकुट समजत असत. हा डोक्यावर उंच टोपीसारखा बसे. हा सोन्याचा करून त्यांत बहुमोल रत्नें जडवीत असत. याच्या खालोखालचा मुकुट मस्तकी होय. हा किरीटी इतका उंच नसे परंतु डोक्याच्या सर्व घेराला पुरेल असा असे. हाहि सोन्याचा असून ह्यावरहि रत्नें जडवीत असावेत. तिसऱ्या प्रकारचा पार्श्वमौली मुकुट दोन्ही कानशिलांपर्यंत कपाळाचे पट्टीपुरेसाच असे. हा सर्व डोक्यावर नसल्यानें यास अर्धमुकुटहि म्हणत असत. हाहि सोन्याचाच करीत असत. ह्या तीन मुकुटांपैकीं राजांनीं कोणताहि मुकुट घालावा. श्रेष्ठ देवांनीं किरीटी, मध्यम देवांनीं मस्तकी, व कनिष्ठ देवांनीं पार्श्वमौली मुकुट घालावा. युवराज, सेनापति, कायस्थ म्हणजे लेखक व कूटमात्र लोकांनीं म्हणजे राजाचीं गुप्त वेषानें कामें करणाऱ्या लोकांनींहि पार्श्वमौली मुकुट घालावेत. देव, गन्धर्व, यक्ष, पन्नग, राक्षस व सामन्त राजे यांनींहि पार्श्वमौली मुकुट घालावे. आबद्ध शिरोभूषणें म्हणजे पगडीसारखीं किंवा पागोट्यासारखीं बांधलेली व वेष्टित म्हणजे फेट्यासारखीं गुंडाळून केलेलीं शिरोभूषणें होत. अमात्य, कंचुकी, श्रेष्ठी, पुरोहित यांनीं आबद्ध किंवा वेष्टित शिरोभूषणें घालावींत.

१४. नटानें ज्या पुरुषाची किंवा स्त्रीची भूमिका घेतली असेल, त्याची मनःस्थिति, परिस्थिति, त्याचा दर्जा, त्याची उत्तम-मध्यम-नीच प्रकृति इत्यादिकांचा नीट विचार करून त्या सर्वांस शोभतील ह्या प्रमाणें आभरणें घालावींत व वेष करावेत. स्त्रियांनीं व पुरुषांनींहि होतां होईल तों खरीं आभरणें घालूं नयेत. कारण तीं खऱ्या धातूंचीं, खऱ्या हिऱ्यामोत्यांचीं केलीं तर नटांस त्यांचें ओझें सहन करवणार नाहीं. म्हणून वर सांगितलेल्या दागिन्यांची अभ्रक, मेण, वर्ख, रंग इत्यादि गोष्टींनीं प्रतिकृति करून, नक्कल करून, ते घालावेत[२२].

१५. एकाद्या मनुष्याचें सोंग आणण्यास ज्याप्रमाणें त्याच्यासारखीं वस्त्राभरणें धारण करावीं लागतात त्याच प्रमाणें त्याला साजेल असा आपल्या शरीरास रंग द्यावा लागतो व त्या मनुष्यास साजेशी केशरचना करावी लागते. एकाद्या काळ्या

---

(२२) भा. ना. २१-१८० ते १८७

कुळकुळित शिद्दीणीनें आपल्या स्वाभाविक वर्णातच एकाद्या अप्सरेची अथवा महाराणीची भूमिका घेतली किंवा एकाद्या दाढी मिशा ठेवलेल्या, जटा धारण करणाऱ्या मुनीनें एकाद्या धीरललित राजाची भूमिका घेतली तर ती अर्थातच हास्यास्पद होईल. म्हणून ज्या नटाला ज्याची भूमिका घ्यावयाची असेल त्यास अनुरूप असाच अंगाला रंग लावला पाहिजे व केशरचना केली पाहिजे. ही अंगरचना करण्यास कोणकोणते रंग कशा मिश्रणानें तयार करावे या संबंधींची माहिती असणें अत्यंत जरूर आहे. आणि म्हणूनच भरतानें रंग तयार करण्याची पद्धति विस्तारानें सांगितली आहे; ती पुढीलप्रमाणें[२३]:—

१६. पांढरा, पिवळा, निळा व तांबडा हे मूळ मुख्य रंग असतात. ह्यांच्याच कमजास्त मिश्रणानें इतर नानाप्रकारचे रंग तयार करतात. परंतु इतक्या सर्व रंगांची माहिती दिल्यास अनवस्था प्रसंग होईल म्हणून भरतानें ह्या चार मुख्य रंगांपैकीं दोन दोन रंगांच्या मिश्रणानें तयार होणारे सहा उपवर्ण सांगून इतर रंगांच्या कृतींचा सामान्य नियम सांगितला आहे. या उपवर्णांपैकीं पांडुरका रंग पांढऱ्या व पिवळ्या रंगाच्या मिश्रणानें तयार होतो. पांढरा व तांबडा रंग एकत्र केला असतां पद्माप्रमाणें म्हणजे गुलाबी रंग तयार होतो. निळा व तांबडा रंग एकांत एक मिसळला म्हणजे संन्याशाच्या वस्त्राप्रमाणें भगवट कषाय रंग तयार होतो आणि गौर वर्ण तांबडा व पिवळा रंग मिसळून होतो. तीन तीन चार चार रंग मिसळून जेव्हां निरनिराळे रंग तयार करावयाचे असतील तेव्हां त्या मिश्रणांत जो मुख्य रंग असेल त्याचा एक भाग घेऊन बाकीच्या उपवर्णांचे दोन दोन भाग घ्यावेत; पण जेव्हां निळा वर्ण मुख्य असेल तेव्हां त्या वर्णाचा एक भाग घेतल्यास इतर उपवर्णांचे चार चार भाग घ्यावेत नाहींतर नीलवर्ण फार बलिष्ठ असल्यानें मिश्रणांत त्याचेंच प्राधान्य दिसून येईल. वर सांगितल्याप्रमाणें कोणता रंग कसा तयार करावयाचा हें नीटपणें पाहून नंतर खालीं दिलेल्या त्या त्या जातीच्या, त्या त्या देशाच्या, त्या त्या वयाच्या मनुष्यास अनुरूप तो तो रंग देऊन त्या नटाचें मूळ स्वरूप अजीबात बदलून टाकावें व तो नट ज्याची भूमिका करीत असेल तोच प्रत्यक्ष आपल्यासमोर उभा आहे कीं काय असें प्रेक्षकांस वाटावयास लावावें.

१७. रुद्र,[२४] सूर्य, ब्रह्मदेव, स्कंद हे देव दाखविणें झाल्यास त्यांस आणि अग्नीस व बुधास पिवळा रंग द्यावा. मंगळाचा तांबडा रंग दाखवावा, सोम बृहस्पति, शुक्र, वरुण व चंद्र यांची भूमिका घेणारांस शुभ्रवर्ण द्यावा. नर, नारायण, दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, नाग, जलदेवता, आकाशदेवता, पिशाच, यांना काळा रंग द्यावा. यक्ष, गंधर्व, विद्याधर, पितर, मानव यांचा रंग अमुक एक असा ठराविक नसतो. जम्बू

---

(२३) भा. ना. २१–५८ ते ६६. (२४) भा. ना. २१–७३ ते ९२

द्वीपाशिवाय इतर साही द्वीपांत रहाणारे लोक पिवळ्या वर्णाचे असतात व जम्बूद्वीपांतील उत्तरकुरु देशचे लोकहि कनकवर्णीय म्हणजे पिवळ्या रंगाचेच असतात. केतुमाल पर्वतावरील नीलवर्णाचे व भद्राश्व पर्वतावरील व इतर पर्वतांवरील लोक गौर वर्णाचे असतात. भारत वर्षांतील लोक नाना प्रकारच्या वर्णांचे असतात. त्यांच्या वर्णासंबंधीं सामान्य नियम काढावयाचे म्हटल्यास पुढीलप्रमाणें काढतां येतील. जे साधारण सुखी लोक असतात त्यांचा वर्ण गौर दिसून येतो. पण जे रोगग्रस्त, ग्रहपीडित, नीच, हलक्या जातीचे लोक, हलके धंदे करणारे लोक, तपोनिष्ठ लोक असतील त्यांचा काळा रंग दिसून येतो. ऋषींचा रंग साधारणपणें तांबुस वर्णावर असतो. लोकांच्या जातीच्या व देशाच्या मानानें पाहातां सामान्यतः खालीलप्रमाणें दिसून येतें. पुलिन्द, किरात, बर्बर, व आन्ध्र जातीच्या लोकांचा तसेंच द्रविड, काशिकोसल देशांतील लोकांचा व दक्षिणेकडे रहाणाऱ्या लोकांचा रंग बहुधा काळा दिसून येतो. शक, यवन, पल्लव, ब्राह्मण व क्षत्रिय या जातींच्या लोकांचा व बाह्लिक देशांतील लोकांचा वर्ण गौर असतो. अंग, वंग, कलिंग, पांचाल, शूरसेन, महिषमंडल, उड्रमागध ह्या देशांतील लोकांचा, वैश्यांचा व शूद्रांचा रंग काळा निळा म्हणजे श्याम असतो. याप्रमाणें जरी या लोकांचे अंगाचा रंग दिसून येतो, तरी ज्यावेळीं वरील लोकांनीं कांहीं कारणानें दुसऱ्या लोकांचें सोंग घेतल्याचें दाखवावयाचें असेल तेव्हां अथवा असेंच दुसरें कांहीं विशेष कारण असेल तेव्हां, वरील नियमाप्रमाणें त्यांना रंग न देतां त्यांच्या सोंगास शोभेसा अथवा परिस्थितीस साजेसाच रंग द्यावा.

१८. अंगरचनेचा किंवा नाट्यरचनेचा दुसरा भाग म्हणजे केशरचना करण्याची पद्धति होय. कोणत्या स्त्रियांनीं कशी केशरचना करावी याविषयीं भरतानें असें सांगितलें आहे.[२५] मुनिकन्यांची भूमिका घेणारांनी एकच वेणी घालावी. विद्याधरींचे किंवा यक्षस्त्रियांचे केंस डोक्याभोंवतीं फिरवून फणा उभारून बसलेल्या सापाच्या आकाराप्रमाणें करावेत-बांधावेत. अप्सरा व नाग स्त्रियांचे केंसही वरीलप्रमाणेंच बांधावेत. यक्षस्त्रियांचे केंस मोकळे सोडले तरी चालतात. भारतवर्षांतील स्त्रियांची केशरचना निरनिराळ्या प्रांतांस अनुसरून करावी. उदाहरणार्थ गोपींच्या दोन वेण्या घालाव्यात; गौड देशांतील स्त्रियांचे केंस कुरळे करावेत. पूर्वेकडील व उत्तरेकडील स्त्रिया आपले कपाळा वरील केंस कांपून बाकीचे केंस उलटे फिरवीत म्हणून या स्त्रियांची भूमिका घेणारांनीं त्यांना अनुरूप अशी केशरचना करावी. अवन्तीकडील स्त्रिया शेंपूट सुटलेला अंबाडा घालीत व दक्षिणेकडील स्त्रिया वेणीचा गाडा घालीत व कपाळावर केंस चापून पट्टी करीत. पट्टी करतांना केंस खाली आणून वर न्यावे लागतात म्हणून

---

(२५) भा. ना. २१-४२ ते ५१ (२६) भा. ना. २१-१२० ते १२७

त्यांच्या केशरचनेस आवर्तललाटकम् हें विशेषण लावलेलें असावें. ह्या देशांतील स्त्रियांची भूमिका घेणारांनीं अर्थात् या देशांतील रिवाजास अनुरूप अशी केशरचना करावी.

१९. पुरुषांनीं आपले केंस कसे ठेवावेत याविषयींहि भरतानें थोडी माहिती दिली आहे. उदाहरणार्थ विद्याधर व सिद्ध लोकांनीं तसेंच दीक्षा घेतलेल्या मुनींनीं व वानरांनीं जटा डोक्यावर वाटोळ्या वाटोळ्या फिरवून म्हणजे त्यांस वेढे देऊन त्यांचे मुकुट तयार करावेत. एकाद्या मनुष्यानें प्रतिज्ञा केली असेल तर ती पुरी होण्या-पूर्वीं त्यानें आपले केंस–शेंडी–बांधूं नयेत तर मोकळे सोडावेत. मुलांचे व चेटांचे डोक्यावर तीन ठिकाणीं केंस ठेवावेत. विदूषकाच्या डोक्याला टक्कल पडलेलें दाखवावें अथवा काकपदासारखी त्याच्या डोक्यावर शेंडी ठेवावी. पुरुषांनीं दाढीमिशा कशा ठेवाव्या याबद्दल चार प्रकार सांगितले आहेत.[२७] कोणी दाढीमिशा अजिबात काढून सर्व साफसूफ करतात. यास भरतानें शुद्धश्मश्रु हें नांव दिलें आहे. कोणी श्मश्रु कधींच काढीत नाहींत. याप्रमाणें श्मश्रु केली नसल्यास त्या लोकांच्या दाढीमिशा खूप वाढून त्यांचा चेहरा केंसाळ दिसतो म्हणून या प्रकारच्या श्मश्रूस रोमशश्मश्रु असें म्हटलें आहे. कांहीं लोक दुःखांत चूर असल्यानें दुर्लक्ष होऊन किंवा कामाच्या गर्दींत असल्यानें नेहमीं दाढीमिशा काढीत असून कांहीं दिवस काढीत नाहींत. अशा लोकांची श्मश्रु धड शुद्धहि असत नाहीं व रोमशहि असत नाहीं. केंस थोडथोडे तोंडावर वाढल्यानें तोंड हिरवट अथवा काळसर दिसतें म्हणून या प्रकारच्या श्मश्रूस भरतानें श्याम नांव दिलें आहे. कांहीं लोक आपला चेहरा सुंदर दिसण्याकरतां निरनिराळ्या तऱ्हेच्या दाढीमिशा ठेवतात म्हणून यांच्या श्मश्रूस चित्रश्मश्रु असें म्हटलें आहे. ह्या चार प्रकारांपैकीं संन्यासी, अमात्य व पुरोहित यांची शुद्ध श्मश्रु असावी. संकटांत सापडलेल्या लोकांची, दुःखी कष्टी लोकांची, प्रतिज्ञा शेवटास न गेलेल्या लोकांची, दुःखामुळें, दुर्लक्ष्यानें किंवा कामाच्या गर्दीनें श्मश्रु कांहींशी वाढलेली दाखवावयाची असते म्हणून यांची श्याम श्मश्रु असावी. देव, सिद्ध, विद्याधर, राजे, राजकुमार, राजसेवक, विलासी लोक, मद्य सेवन करणारे लोक व साधारण खाऊनपिऊन सुखी असणारे लोक यांची स्वाभाविकपणेंच पोषाकाकडे, आपलें स्वरूप सज-विण्याकडे विशेष दृष्टि असल्यामुळें, हे आपल्या आवडीनुरूप दाढीमिशा ठेवतात म्हणून अशा लोकांची विचित्रश्मश्रु दाखवावी. ऋषि, तपस्वी, व्रतस्थ लोकांस केंस काढावयाचे नसल्यानें अशा लोकांची श्मश्रु रोमश ठेवावी. पिंगे केंस व पिंगे डोळे असलेल्या देव, दानव, यक्षांच्या मिशा नाना प्रकारच्या म्हणजे विचित्र असाव्यात व त्यांस हिरवट रंग द्यावा.

---

(२७) भा. ना. २१–९१ ते ९९

२० आतां आहार्याभिनयाच्या शेवटच्या अंगाचें म्हणजे सज्जीवाचें वर्णन करावयाचें राहिलें. कृत्रिम[२८] प्राणी तयार कसे करावेत याचा या भागांत विचार करावयाचा आहे. भूतलावर दिसून येणाऱ्या प्राण्यांचें साधारणपणें तीन भाग पाडतां येतील. उदाहरणार्थ सिंह, वाघ, हत्ती, घोडे याप्रमाणें चार पायांचे प्राणी. मनुष्यें, पक्षी या प्रमाणें दोन पायांचे प्राणी व सापाप्रमाणें पाय नसलेले प्राणी या सर्वांची अनुकृति किलिंज झाडाच्या पातळ साली, बांबू, वस्त्रें, लोंकर, मेण, अभ्रक इत्यादि गोष्टींच्या सहाय्यानें करावी. स्वप्नवासवदत्तांतील कृत्रिम हत्ती, शाकुन्तलांतलि घोडे व मृग, तसेंच भरत ज्याच्या जवळ खेळतो व ज्याचे दांत मोजतो तो सिंह, इत्यादि सज्जीवाभिनयाचींच उदाहरणें आहेत. भरतानें सज्जीव करण्यास ज्या वस्तूंचा उपयोग करण्यास सांगितलें आहे त्यांत कोठेंहि कागदांचा उल्लेख केलेला नाहीं, ही गोष्ट लक्षांत टेवण्यासारखी आहे. असो. या वरील वर्णनावरून प्राचीनकाळीं नाटकांतील देखावे कसे तयार करीत याची कल्पना येण्यासारखी आहे. पण नाट्यशास्त्राचा इतक्या बारकाईनें अजून अभ्यास न झाल्यामुळें, हे देखावे दाखवीत असत कीं नाहीं याचीच बऱ्याच विद्वानांस शंका आहे. सर्वसाधारणपणें पहातां पाश्चात्य विद्वानांच्या मतें पूर्वीं देखावे दाखवीत नसत तर बहुतेक देखाव्यांची कल्पना कवीनें केलेल्या वर्णना वरून व पात्रांनीं केलेल्या अभिनयावरून प्रेक्षकगण करीत असत. उदाहरणार्थ शाकुन्तलांत फुलें गोळा करतात म्हणून जी सूचना आहे तिथें पात्रें फुलें गोळा करतांना साहजिकरीत्या मनुष्य जसा वांकतो तशीं वाकून हातापायांची क्रिया करीत असतील व तोंडानें फुलें गोळा करित असल्याबद्दल बोलत असतील व ह्या सर्वांवरून प्रेक्षक हीं पात्रें खरोखरींचीं फुलें गोळा करीत आहेत अशी कल्पना करीत असतील, असें त्यांचें म्हणणें आहे.[२९] Wilson च्या मतानें पूर्वीं नाट्यगृह निराळें नसल्यानें व तेव्हां हिंदूलोकांचें ज्ञान इंग्लडच्या मध्ययुगांतील लोकांहून विशेष नसल्यानें त्यांना विशेषसे देखावे दाखवितां येत नसतील, आणि मृच्छकटिकासारख्या ज्या नाटकांत रथ वगैरे सारख्या गोष्टी आणणें प्राप्तच असेल, तिथें त्या खऱ्याच गोष्टी आणीत असतील.[३०] Wilson च्यावेळीं नाट्यशास्त्र प्रसिद्ध नसल्यानें त्यानें अशी कल्पना केली असावी. ' पण नाट्यशास्त्राचा व नाटकांचा सूक्ष्म अभ्यास केल्यानंतर त्यांच्या आधारावर Sanskrit Drama या नांवाचें पुस्तक लिहिणाऱ्या Keith नें पुस्ताभिनयाचें वर्णन देऊनहि शेवटीं प्राचीन काळीं देखावे दाखवीत नसत, हीच री ओढावी,

(२८) भा. ना. २१-१२८ ते १३०, १७२ ते १७४

(२९) K. S. D. P. 367

(३०) Wilson's Hindu Theatre, Preface Pp. LXVI-LXVII

याबद्दल मात्र आश्चर्य वाटल्यावांचून रहात नाहीं. Wilson च्या व Keith च्या म्हणण्यांत फरक असेल तर तो इतकाच कीं Wilson जरूर तेथें खऱ्या गोष्टी आणीत असत असें म्हणतो, व Keith पुस्ताभिनयांत सांगितल्याप्रमाणें करीत असें म्हणतो. म्हणजे Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें नाट्यशास्त्रांत वर्णिलेल्या पुस्ताभिनयाचा उपयोग करीत असत, असें स्पष्टच होतें. आणि हें जर खरें असेल तर कांहीं गोष्टी पुस्ताभिनयानें करीत व कित्येक गोष्टी मात्र नुसत्या अभिनयानें करून दाखवीत, या म्हणण्यास आधार काय, हें कळत नाहीं. संस्कृत नाटकांत 'नाटयति' 'रूपयति' अशा ज्या नाट्यसूचना[३१] वेळोवेळीं केलेल्या असतात त्यांच्या सहाय्यानें व कवीच्या वर्णनानें प्रेक्षक त्या त्या देखाव्याची कल्पना करीत असें Keith चें म्हणणें आहे; पण संस्कृत नाटकांतील या नाट्य सूचनांचा सूक्ष्मपणानें अभ्यास केल्यास असें आढळून येतें कीं, Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें जिथें काल्पनिक देखावा मनश्चक्षूंपुढें उभा करावयाचा असेल तिथें 'नाटयति' 'रूपयति' या सूचना दिल्या नसून, जेव्हां विशिष्ट तऱ्हेनें अभिनय करावयाचा असेल तिथेंच त्या दिल्या आहेत. उदाहरणार्थ आपण कालिदासाचें शाकुन्तल नाटक घेतलें तर असें दिसून येतें कीं, प्रस्तावना करून सूत्रधार गेल्यावर 'ततः प्रविशति मृगानुसारी सशरचापहस्तो राजा रथेन सूतश्च ।' अशी नाट्यसूचना दिली आहे. कल्पनेनें प्रेक्षक काय काय गोष्टी समजत हें सांगतांना Keith नें हीहि गोष्ट गणली आहे. तो म्हणतो, कीं, शाकुन्तलाचे आरंभीं ज्या मृगाचा पाठलाग दुष्यंत करतो तो मृग दिसत नसून काल्पनिक असतो. सूत्रधाराच्या

'तवास्मि गीतरागेण हारिणा प्रसभं हृतः ।
एष राजेव दुष्यन्तः सारंगेणातिरंहसा ॥'

या वाक्यावरून व दुष्यन्ताचें काम करणाऱ्या नटाच्या आतुर दृष्टीवरून आणि हावभावांवरून प्रेक्षक रथस्थ व मृगानुसारी राजाची कल्पना करीत. Keith चें हें म्हणणें मान्य केल्यास इथें त्याच्याच म्हणण्याप्रमाणें नाटयति, रूपयति अशीच एकादी नाट्यसूचना असावयास पाहिजे होती. पण ती तशी इथें नाहीं. Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें प्रेक्षकांना कल्पना करण्याकरतां ती असेल, तर निदान पहिल्या पहिल्यानें तरी कवीच्या हातून ती देण्याची चूक होणें शक्य नाहीं. उलट निःपक्षपात दृष्टीनें पाहिलें तर असेंच दिसतें कीं, सज्जीवांत सांगितल्याप्रमाणें हरिणाची प्रतिकृति तयार करून ती व्याजिमांत सांगितल्या प्रमाणें दोरीच्या सहाय्यानें कोणी तरी रंगभूमीच्या एका बाजूहून दुसऱ्या बाजूस ओढीत

---

(३१) K. S. D. P. 364, 365.

असतील व त्याच्याच पाठोपाठ खोट्या घोड्यांनीं ओढल्या जाणाऱ्या खोट्या रथांत बसलेला राजा प्रवेश करीत असेल. या पुढचीहि नाट्यसूचना 'राजानं मृगं चावलोक्य' अशी आहे. येथेंहि 'नाट्येन' असा शब्द नाहीं. एकाच सूचनेंत राजा व मृग दोन्ही गोष्टी सांगितल्या असतां त्यांतील एक काल्पनिक व एक प्रत्यक्ष मानावयाची, ही कल्पनाच काल्पनिक दिसते खरी. वर हरिण करण्याची व तें पळून गेलेलें दाखविण्याची जी कल्पना सांगितली तिला अभिनवगुप्ताची टीका वाचली म्हणजे चांगलीच पुष्टि मिळते. कारण त्यानें दोरीच्या सहाय्यानें चित्रें कशीं हलवीत हें सांगितलें आहे. तसेंच बाराव्या अध्यायांतील ७९ व्या श्लोकावर टीका करतांना अभिनवगुप्त म्हणतोः— 'रथे यानि वाहनानि तुरगखरोष्ट्रकाणि तानि चित्राणि लिखितानि। तच्चित्रपटं सूतस्यैव हस्ते वर्जयेत् इति यावत्। यन रथो यातीति प्रतीयते।' या वरून कृत्रिम रथ कसे चालवीत असत तेंहि दिसून येतें. हें वाचून पूर्वीची दखावे दाखविण्याची पद्धति सध्यांच्या पद्धतीस अनुसरून नव्हती असें कोण म्हणेल ? अशा प्रकारचीच रथ, घोडा, हरिण इत्यादि दाखविण्याची पद्धति असेल म्हणूनच याठिकाणीं कालिदासानें नाटयति अशी नाट्यसूचना दिली नाहीं. पण मर्यादित रंगभूमीवर रथाचा प्रत्यक्ष वेग दाखविणें मात्र शक्य नसल्यानें व तोहि कृत्रिम घोड्याकडून दाखवावयाचा असल्यामुळें तो अभिनयाच्या सहाय्यानेंच दाखवावा लागणार म्हणून तेथें मात्र 'रथवेगं रूपयति' अशी नाट्यसूचना घातली आहे. Wilson च्या म्हणण्याप्रमाणें जर खरा रथ व खरे घोडे असते तर 'निरूपयति रथवेगं' अशी नाट्यसूचना घालण्याचें कारण नव्हतें. त्याचप्रमाणें याच नाटकांत दुष्यन्ताचा मुलगा भरत सिंहाबरोबर खेळत प्रवेश करतो म्हणून वर्णन आहे. तिथेंहि रूपयति, नाटयति असे शब्द नाहींत, तर 'ततः प्रविशति यथा निर्दिष्टकर्मा तपस्विनीभ्यां बालः' अशीच नाट्यसूचना आहे. पुढेंहि तो सिंहाचे दांत मोजूं लागतांना 'रूपयति' ही सूचना नाहीं. Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें या सर्व स्थलीं कल्पनाच करावयाची असेल तर तेथें नाट्यसूचना आवश्यक होत्या. पण त्या तर दिलेल्या नाहींत. बरें खरा सिंहहि आणणें शक्य नाहीं. असें असतां सिंहाचा जबडा उघडूं लागण्याचा अभिनय करावयाचा म्हणजे कसा ? तेव्हां सज्जावांत सांगितल्याप्रमाणें कृत्रिम सिंह करून आणीत असतील अशीच कल्पना करणें जास्त इष्ट वाटतें.

२१ आतां नाटयति, रूपयति अशा ज्या सूचनांच्या आधारावर पाश्चात्यांनीं देखाव्यांच्या अभावाची कल्पना रचली आहे त्या सूचना कोठें कोठें दिल्या आहेत, तें जरा विस्तारपूर्वक पाहूं. हें पहाण्यासाठीं कालिदासाचें शाकुन्तल व शूद्रकाचें मृच्छकटिक या नाटकांतील नाट्यसूचनांची यादी काढल्यास ती पुढील प्रमाणें आढळते:—

शाकुन्तल-

रथवेगं निरूप्य ।
शरसंधानं नाटयति ।
रथवेगं रूपयति ।
निमित्तं सूचयन् ।
निपुणं निरूप्य ।
वृक्षसेचनं रूपयति ।
भ्रमरबाधां रूपयति ।
शृंगारलज्जां रूपयति ।
मदनबाधां निरूप्य ।
संस्पर्शं रूपयित्वा ।
साभिलाषं निर्वर्ण्य ।
नलिनीपत्रे नखैर्निक्षिप्तवर्णां रूपयित्वा।
शकुन्तला मुखं परिहरति नाट्येन ।
कुसुमावचयं नाटयन्त्यौ सख्यौ ।
पदान्तरे स्खलितं निरूप्य ।
पुष्पोच्चयं रूपयति ।
प्रियंवदा नाट्येन सुमनसो गृह्णाति ।
नाट्येन प्रसाधयतः ।
शकुन्तला व्रीडां रूपयति ।
नाट्येनालंकुरुतः ।
कोकिलरवं सूचयित्वा ।
गतिभंगं रूपयित्वा ।
अधिकारखेदं निरूप्य ।
निमित्तं सूचयित्वा ।
भीतिनाटितकेन ।
नाट्येनावतीर्य स्थिता ।
सावधानं निरूप्य दृष्ट्वा ।
रथाधिरोहणं नाटयति ।
नाट्येनावतीर्णः ।
निमित्तं सूचयित्वा ।

मृच्छकटिक-

नाट्येन नूपुराण्युत्सार्य ।
बहुविधं नाट्यं कृत्वा तथा स्थितः ।
उभौ देवकुलप्रवेशं रूपयतः ।
द्यूतेच्छाविकारसंवरणं बहुविधं कृत्वा ।
बहुविधं नाट्यं कृत्वा स्थितः ।
संवाहकः सशोणितं मूर्च्छां नाटयन्भूमौ पतति ।
प्रवेशं रूपयित्वा ।
उभौ नाट्येन प्रविश्योपविशतः ।
निद्रां नाटयन्
नाट्येन स्वपिति ।
विषवेगं नाटयति ।
नाट्येन सव्यहस्तमुष्णीकृत्य गृह्णाति ।
वधूर्मोहं नाटयति ।
मूर्च्छां नाटयतः ।
लज्जां नाटयति ।
शृंगारचेष्टां नाटयन्ती चारुदत्तमालिङ्गति ।
स्पर्शं नाटयन्प्रत्यालिङ्ग्य ।
नाट्येन परिक्रामति ।
नाट्येनाभरणान्यवतार्य रुदति ।
दक्षिणाक्षिस्पंदनं सूचयित्वा ।
इति नाट्येनाधिरुह्य रथं चालयित्वा।
नाट्येन प्रवहणमारुह्यावलोकयति ।
नाट्येन संज्ञां ददाति ।
आर्यको हर्षं नाटयति ।
वामाक्षिस्पंदनं सूचयित्वा ।
भिक्षुर्नाट्येनाक्रोशति ।
शंकां नाटयित्वा ।
मोहं नाटयति ।
नाट्येन कण्ठे निपीडयन् मारयति ।

नाट्येनोद्घाट्य दृष्ट्वा ।
लज्जां नाटयति ।
चारुदत्तो भयं नाटयति ।
खड्गपातनं हस्तादभिनयन् ।
स्पर्शसुखमभिनीय ।

२२. याप्रमाणें 'नाटयति' 'रूपयति' या तऱ्हेच्या शाकुन्तलांत ३० व मृच्छकटिकांत ३४ नाट्यसूचना सांपडतात. या सूचनांपैकीं शाकुंतलांतील पंधरानाट्यसूचना व मृच्छकटिकांतील सोळा सूचना निरनिराळ्या मनःस्थितींत शरीरावरील भिन्नभिन्न विकार नटांनीं कसे दाखवावेत, यास उद्देशून आहेत व बाकीच्या नुसत्या शारीरिक क्रियांस अनुलक्षून आहेत. त्यांचाहि थोडा सूक्ष्म विचार केला असतां त्या कशाकरितां दिल्या आहेत हें सहज कळून येण्यासारखें आहे. उदाहरणार्थ नाट्येनालंकुरुतः, नाट्येनाभरणान्यवतार्य, नाट्येन नूपुराण्युत्सार्य इत्यादि सूचना घेऊं. नाटकांत आभरणें, अलंकार घालीत नसत असें तर नाटकें वाचलीं असतां दिसत नाहीं. उदाहरणार्थ शाकुन्तल नाटक हें तर अंगठी हरवल्यामुळेंच कवीला इतकें सुंदर रीतीनें बसवतां आलें आहे. मुच्छकटिकांतील सर्वच कथाभाग वसन्तसेनेच्या दागिन्यांवर जवळ जवळ अवलंबून आहे; तसेंच इतर नाटकांतहि दागिन्यांचा व विशेषतः अंगठीचा पुष्कळदां उल्लेख केलेला असून ती घेतांना किंवा देतांना पुष्कळदां नाट्येन असें नसल्याचें आढळून येतें. इतर नाटकें कशाला ? यासंबंधीं मृच्छकटिकांतच आधार सांपडतो. मृच्छकटिकांत मुलाला देण्याकरितां वसंतसेना दागिने अंगावरून काढते तेव्हां वर दिलेली 'नाट्येनाभरणान्यवतीर्य रुदति' म्हणून सूचना आहे, पण लगेच ते काढून झाल्यावर त्याला देतांना 'अलंकारैर्मृच्छकटिकां पूरयित्वा' अशी सूचना आहे. वसंतसेना दागिने काढतांना अंगावर दागिने नसतात म्हणून नुसता अभिनय करते व म्हणून 'नाट्येनाभरणान्यवतार्य' अशी सूचना आहे म्हणावें, तर तेच दागिने मातीच्या गाड्यांत घालीत आहे असें सांगतांना तिथें नाट्येन शब्द नको होता का ? मग तो तिथें कां घातला नाहीं ? तर याचें कारण असें कीं, पुस्ताभिनयांत सांगितल्याप्रमाणें तांब्याच्या पत्र्याचे, मेणाचे, अभ्रकाचे, दागिने असतील व ते काढतांना अंगावरून जपून काढावे लागत असतील म्हणून तिथे नटानें जपून व शास्त्रोक्त पद्धतीनें काढावेत म्हणून नटाकरितां ती सूचना दिली असली पाहिजे. बरें दागिने जरी खरे असले तरी ज्यांत लोकानुकरण करावयाचें असतें अशा नाटकांत, बायका जसे ते दागिने काढतात तसे काढावेत, याची सूचना देण्याकरतां वरलि नाट्येन हा शब्द घातला असला पाहिजे. तसेंच या सूचना आरोहण व अवतरण या ठिकाणीं विशेष दिसून येतात. आपल्याला जेव्हां खरोखरीच्या रथांतून उतरावयाचें असेल, खऱ्या देवळांत शिराव-

याचें असेल, त्यावेळीं आपल्या शरीराच्या क्रिया साहजिक रीतीनेंच होत असतात; पण जेव्हां कृत्रिम केलेल्या यानांत चढउतर करावयाची असेल तेव्हां अर्थातच आपणास साहजिक पद्धतीनें जातां येतां येत नाहीं. या कृत्रिम गोष्टी नाजुक असल्यानें अगदीं हलकेंच पण सहज दिसतील अशा कराव्या लागतात. रथ वगैरे चालविणें तर किती जपून करावें लागत असेल, हें अभिनवगुप्तानें दिलेल्या रथाच्या स्वरूपावरून सहज कळून येतें. त्याप्रमाणें जणूं काय आपल्या मनांत ती खरीच मःनस्थिति उत्पन्न झाली आहे असें दाखविण्याकरितां नटानें कसा अभिनय करावा किंवा खऱ्याच रथांतून चढतउतरत आहोंत असें कृत्रिम रथ असतांहि कसें दाखवावें, हें भरतानें सात्विक व आंगिक अभिनयांत सांगितलें आहे. त्याचा पुढें विचार येईल. आपल्याला सध्यां पहावयाचें तें एवढेंच कीं, नाटकांत या ज्या नाट्यसूचना असतात, त्यांचा अर्थ पाश्चात्य विद्वान् घेतात तसा नसून फक्त त्या त्या विशिष्ट कालीं, विशिष्ट प्रकारचे अभिनय नटानें कसे करावे, हें सागण्याकरतांच त्या आहेत. त्यांवरून देखाव्याचा अभाव होता ह्या मताला पुष्टि तर मिळत नाहींच, उलट देखावे होते ह्या मतालाच पुष्टि मिळते.

२३. वरील नाट्यसूचनांवर ज्याप्रमाणें Keith नें देखावे दाखवीत नसत ही कल्पना बसविली आहे, तशीच Wilson नें हिंदूंना इतक्या प्राचीन काळीं इतक्या प्रकारच्या गोष्टी करतां येणें अशक्य होतें, असें समजून त्यावर आपली देखाव्यांच्या अभावांची कल्पना बसविली आहे. पण भारतीयांचें जुनें वाङ्मय जसजसें उपलब्ध होत आहे, त्या त्या मानानें प्राचीन भारतीयांचें ज्ञान व संस्कृति या गोष्टी तत्कालीन इतर देशांतील लोकांच्या ज्ञानापेक्षां व संस्कृतीपेक्षां किती तरी वरच्या दर्जाच्या होत्या, हें दिसून येत आहे. नाट्यशास्त्र ज्याप्रमाणें इ. स. पूर्वी २०० ते इ. स. नंतर २०० पर्यंतच्या काळांत केव्हां तरी झालें असें समजतात, तसेंच कौटि· ल्यांचें अर्थशास्त्रहि इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकापासून इ. स. च्या दुसऱ्या शतकापर्यंतच्या काळांत केव्हां तरी लिहिलें गेलें असावें, असें समजलें जातें. ह्या अर्थशास्त्रांत गृहरचना कशी करावी, हें सांगतांना नाना तऱ्हेचे वाडे सांगितले आहेत व एक धक्का दिल्याबरोबर मोडून पडण्यासारखा जिना, मनुष्याला लपून रहातां येण्यासारखे पोकळ खांब, आंत शस्त्रास्त्रें लपवितां येण्यासारख्या देवांच्या मूर्ति, सहज पाडतां येण्यासारख्या भिंती, चोरदरवाजे, संदूक इत्यादि प्रकार करण्यास सांगितले आहेत.[३२] या सर्वांवरून नाट्यशास्त्राचे काळीं आपली संस्कृति बऱ्याच वरच्या दर्जाची होती व आपलें शिल्पकलेचें ज्ञान पुष्कळच चांगल्यापैकीं होतें, हें स्पष्ट दिसून येतें. जे लोक इतके कलाकुशल व शिल्पज्ञ होते त्यांना रंगभूमीवर दाखविण्यासारखें कृत्रिम देखावे करतां येत नसतील असें म्हणणें म्हणजे निव्वळ

---

(३२) कौटिलीय अर्थशास्त्र २–२–२१

दुराग्रह नव्हे काय ? ज्यांना भिंती कृत्रिम करितां येत असत त्यांना नाटकांतील कृत्रिम घरें कां करतां येऊं नयेत, व त्यांनीं ते देखावे कां दाखवूं नयेत ? शारीरशास्त्र किंवा प्राणिशास्त्र शिकविणाऱ्या शिक्षकाला उत्तम चित्रकला येत असेल तर तो मुलांना शरीराचे भाग समजावून देतांना अथवा निरनिराळ्या प्राण्यांची माहिती देतांना फळ्यावर कशा तरी चार रेघा काढून किंवा त्या भागांचें तोंडानें नुसतें वर्णन करून कां सांगेल ? त्याच्या मनांत नसलें तरी त्याचे हात अगदीं सहज व स्वाभाविक रीतीनें खडू उचलून त्या त्या भागांचें फळ्यावर चित्र काढून दाखवितील. मालविकाग्निमित्र शिकविणाऱ्या प्रोफेसराला जर गाण्याची शास्त्रीय माहिती असेल व गातां येत असेल तर तो मालविकेनें म्हटलेल्या श्लोकांतील काठिण्य काय आहे, तो कसा म्हटला पाहिजे, मूर्च्छना म्हणजे काय, इत्यादींची माहिती साहजिकपणेंच सप्रयोग देईल. तसेंच शिल्पकला माहीत नसेल तर लोक नुसत्या कल्पनेवर भागवितील, पण अर्थशास्त्रांत सांगितल्याइतकी शिल्पकला माहीत असल्यावरहि ते नुसत्या कल्पनेवर केव्हांहि अवलंबून राहणार नाहींत, नव्हे त्यांचें ज्ञान त्यांस राहूंच देणार नाहीं. मग शक्य तितक्या कृत्रिम पण हुबेहूब गोष्टी दाखविण्यांतच खरें वैशिष्ट्य असलेल्या नाटकासारख्या दृश्य कलेंत तर ते आपलें कौशल्यसर्वस्व खर्च केल्याशिवाय कसे राहतील ? तेव्हां कवींनीं दिलेल्या नाट्यसूचनांचा भलताच अर्थ करून किंवा इंग्लंडमधील मध्ययुगांतील लोक इतके शिल्पज्ञ नव्हते यावरून, भारतवर्षांतील लोकांचेंहि ज्ञान त्यांच्याच बरोबरीचें असलें पाहिजे, अशा तऱ्हेच्या पूर्वग्रहांनीं मन दूषित न करतां जर नाट्यशास्त्र किंवा नाटकें वाचलीं तर त्यावेळीं देखावे दाखवीत असल्याबद्दलची खात्री पटल्याशिवाय रहाणार नाहीं. निःपक्षपातानें वाचल्यास नाट्यशास्त्रांत तर याविषयीं पुष्कळच आधार सांपडतात. गृहें, यानें, पर्वत, निरनिराळे प्राणी, शस्त्रास्त्रें, दागदागिने हे कशाचे करावेत हें त्यानें दिलेंच आहे; पण वेळोवेळीं या सर्व गोष्टी कृत्रिम, हलक्या व निरुपद्रवी कशा व कां तयार कराव्यात हेंहि त्यानें बजावून बजावून सांगितलें आहे व अशा तऱ्हेनें कृत्रिम गोष्टी करणें यालाच नाट्यधर्मी म्हणतात असेंहि सांगितलें [३३] आहे. तसेंच पुढें नाट्यप्रयोग चालू असतांना त्यांत निरनिराळ्या आपत्ति कशा येऊं शकतात हें सांगतांना त्यानें

> ' अस्थानभूषणत्वं पतनं मुकुटस्य च भ्रंशः ।
> व्याप्ति (व्यक्ति ?) स्यन्दनकुञ्जरखरोष्ट्रशिबिकाविमानयानानाम् ।
> आरोहणावतरणैरनभिज्ञत्वं विहस्तत्वम्[३४] ।

---

(३३) भा. ना. १३–५७ (३४) भा. ना. २७–३३–३४

इत्यादि गोष्टी सांगितल्या आहेत. यावरून या सर्व गोष्टी कारणपरत्वें नाटकांत आणीत असत, हें उघड दिसतें. बरें ह्या खऱ्या येणें अशक्यच आहेत, कारण एक तर जागा कमी व दुसरें म्हणजे त्या अवजड असणार. शिवाय खरीं विमानें आणावयाचीं म्हटलीं तर कशीं आणणार; तसेंच खऱ्या शिबिकेंत बसणें उठणें कांहीं कठिण नाहीं, मग ती इथें कशाला योजली; शिवाय ह्या सर्व गोष्टी कृत्रिम असत याबद्दल नाट्यशास्त्रांतच भरपूर पुरावा आहे. कारण

यद्द्रव्यं जीवलोके तु यथा लक्षणलक्षितं ।
तस्यानुकृतिसंस्थानं नाट्योपकरणं भवेत्[३५] ।

या व यापुढील तेरा श्लोकांत भरतानें कृत्रिम वस्तु, देखावे कसे व कां करावेत हें स्पष्ट तऱ्हेनें सांगितलें आहे. त्यानंतर सत्ताविसाव्या अध्यायांत प्रयोग चांगला झाला कीं नाहीं हें पाहाण्याकरितां जे परीक्षक नेमावयाचे त्यांना लागणारे गुण सांगतांना त्यानें शिल्पकलाज्ञान हा एक गुण गणला आहे. जर त्यावेळीं शिल्पकलेचा रंगभूमीवर उपयोग करीत नसतील तर हा गुण सांगण्याचें कारण काय ? तसेंच नाट्यसिद्धि किती प्रकारच्या असतात हें सांगतांनाहि भरत म्हणतोः—

सुविभूषणता या तु सुमाल्याम्बरता तथा ।
विचित्रा रचना चैव समृद्धिरिति सा स्मृता ॥[३६]

यावरून उत्तम तऱ्हेचे अलंकार, भूषणें व देखावे या गोष्टी गुण मिळविण्यासाठीं सांगितल्या आहेत. या सर्वांवरून नाटकांत देखावे दाखवीत याचा नाट्यशास्त्रांत तर सबळ पुरावा आढळतो. आतां निरनिराळ्या नाटकांत प्रत्यक्ष देखावे दाखवीत असत कीं नाहींत, याला आधार काय काय सांपडतात तें पाहूं गेलें असतां देखावे दाखविण्याच्या बाबतींत आधार आहेत, असेंच दिसून येतें.

२४. नाटकांत ज्या ठिकाणीं नाट्यसूचना दिल्या आहेत त्या उगीच कांहींतरी म्हणून दिल्या आहेत, असेंतर म्हणतां येत नाहीं. या सूचना देण्यांत नटानें तें नाटक करून दाखवितांना त्यांचा उपयोग करावा, असा ग्रंथकाराचा हेतु असणें उघड आहे. असें असूनहि जर त्या सूचना म्हणजे उगाच कांहींतरी समजावयाच्या असतील तर मग कांहीं म्हणावयाचें नाहीं; पण या सूचना खरोखरच नटांसाठीं असत व याप्रमाणेंच नाटक होत असे, याचा प्रत्यक्ष पुरावाच सांपडतो. दामोदर गुप्ताच्या कुट्टनीमतांत शेवटीं शेवटीं रत्नावली नाटकाचा पहिला अंक करून दाखविल्याचें वर्णन आँहे. नाट्यसूचनांस तें कितपत धरून आहे, यासाठीं खालीं कांहीं तुलनात्मक उतारे दिले आहेतः—

---

(३५) भा. ना. २१–१६७ ते १८० (३६) भा. ना. २७–२१
(३७) कुट्टनीमत ८५७–९२४

कुट्टनीमत.	रत्नावली.
प्रावेशिक्यवसाने द्विपदीग्रहणान्तरे विशति सूत्री ।	नान्द्यन्ते सूत्रधारः ।
आहूय नटीं कृत्वा तया समं स्वगृहकार्यसंलापम् ।	आर्ये इतस्तावत् ।
निश्चक्राम गृहिण्या सार्धं निःसरणगीतेन ।	इति निष्क्रान्तौ ।
आश्रित्यपरोद्घातं[३८] प्रविवेश ततः सविस्मयोऽमात्यः ।	ततः प्रविशति यौगन्धरायणः ।
प्रासादमारुहन्तं कुसुमायुधपर्वचर्चरीं द्रष्टुम् ।	(ऊर्ध्वमवलोक्य) अये कथमा-
निर्दिश्य वत्सराजं समनन्तरकार्यसिद्धये निरगात् ॥	रूढो देवः प्रासादमिति निष्क्रान्तः ॥
	ततः प्रविशति प्रासादस्थौ
विस्मयतिस्म नरेन्द्रः प्रासादगतः समं वयस्येन ।	राजा विदूषकश्च ।
वासवदत्ताप्रहिते नृत्यंत्यौ प्रविशतश्चेट्यौ ॥	ततः प्रविशतो......चेट्यौ ।

इत्यादि. यावरून हें स्पष्ट ध्यानांत येईल कीं, या नाट्यसूचनांचे आधारावरच नटवर्ग नाटक करून दाखवीत असे. वरील दोन्ही ग्रंथांत प्रासादगत राजाचा प्रवेश दाखविला आहे. तो प्रासादाशिवाय दाखवीत असतील, अशी कल्पना करावयास काय प्रमाण आहे ? मृच्छकटिकांत मदनिका व शर्विलक बोलत असतांना वसंतसेना (गवाक्षेन दृष्ट्वा) खिडकींतून पाहाते अशी नाट्यसूचना आहे. हें दाखवावयाचें म्हणजे गवाक्ष दाखविण्याची कांहीं तरी व्यवस्था असल्याशिवाय कसें दाखवावयाचें ? पुढें ती चारुदत्तासंबंधींच्या गोष्टी ऐकून मूर्च्छा आल्याचा अभिनय करते. या सर्व गोष्टी तिनें खोली सारखें कांहीं असल्याशिवाय कशा करावयाच्या ! याच नाटकांत या प्रवेशाच्या आधींच्या प्रवेशांत म्हणजे शर्विलक जेव्हां चोरी करावयास जातो, तेथें, चारुदत्त व विदूषक दोघेहि झोंपेंत असतात व नंतर शर्विलक येतो. तेथील नाट्यसूचना पुढीलप्रमाणें आहेत:– " ततः प्रविशति शर्विलकः । नभोऽवलोक्य सहर्षम् । भित्तिं परामृश्य । (भिंतीला पाडावयाचे भोंक अमुक प्रकारचें पाडावयाचें ठरवून जानव्यानें भिंत मोजावयाची ठरवितो) तथा कृत्वा–मापयित्वा–अवलोक्य च । यज्ञोपवीतेनाङ्गुलिं बद्ध्वा विषवेगं नाटयति । चिकित्सां कृत्वा । पुनः कर्म कृत्वा दृष्ट्वा च । (प्रदीपं) । पुनः कर्म कृत्वा । प्रविश्य दृष्ट्वा च । इतस्ततो दृष्ट्वा सलिलं गृहीत्वा क्षिपन्सशंकम् । पृष्ठेन प्रतीक्ष्य कपाटमुद्घाट्य । " जर रंगभूमीवर खोलीप्रमाणें व्यवस्था करीत नसतील तर या नाट्यसूचनांचा अर्थ काय ? हाताला भिंत लागणें, ती मोजणें, तिला भोंक पाडूं लागणें, मधेंच थांबणें, परत इष्ट आकाराचें पूर्ण छिद्र पाडणें, या गोष्टी तो नुसत्या हवेंतच करीत होता असें समजावयाचें कीं काय ! नाटकांत दोन पात्रें एकाच स्थळीं एकाच काळीं असतांना दुसरें जणूं काय आपल्याला दिसलें नाहीं असें समजून बोलत नाहीं, असें नाहींत, पण हें संभा-

(३८) या ठिकाणीं ' कथोद्घातं ' असें असावेंसें वाटतें.

पण असतें, तें कितीसें असणार ? तें थोडकें असलें तर प्रेक्षक समजूं शकतील. पण शर्विलकाच्या भाषणासारखें लांबच लांब निरनिराळे अभिनय करण्यासारखें भाषण, तो चारुदत्तास पहात असतांहि त्यास चारुदत्त दिसत नाहीं असें समजून करावयाचें म्हटलें, म्हणजे किती चमत्कारिक दिसेल ? अशा तऱ्हेच्या भाषणांत प्रेक्षकांना मजा वाटण्याच्या ऐवजीं कंटाळाच येईल. प्रत्यक्ष निजलेला चारुदत्त, निजलेला विदूषक, तेवत असलेला दिवा, मृदंग, पणव, पुस्तकें इत्यादि शर्विलकानें वर्णिलेल्या गोष्टी डोळ्यांपुढें दिसत असतां, आधीं कांहींच दिसत नाहीं असें समजून भोंक पाडावयाचें, मग दिवा दिसत आहे असें पाहून कोणी पाहील कीं काय ह्या भीतीनें दिवा मालवावयाचा, मग निजलेल्यांना पहावयाचें, असे अभिनय करीत गेल्यास ते मनोरंजक होण्याऐवजीं, पराकाष्ठेचे कंटाळवाणेच होतील. बरें, ह्यांत वर्णिल्याप्रमाणें प्रत्यक्ष नाटक करीत नसतील म्हणावें, तर तसें दिसत नाहीं. कारण एकतर गाळणार गाळणार म्हणजे कोणते अभिनय गाळणार व विसंगतीचा दोष आल्याखेरीज कसे गाळणार ? शिवाय प्रत्यक्ष रत्नावलीचा प्रयोग वर्णिलेल्या कुट्टनीमतांत तर राजा प्रासादावर येतो इत्यादि नाटकांत दिल्याप्रमाणें वर्णन आहे. तेव्हां इतका भरपूर पुरावा असतां आणि कृत्रिम देखावे नव्हतेच असें प्रतिपादन करण्यांत इतके अडथळे येत असलेले दिसत असतां, नाटकांत दिलेल्या आधारावरून, शास्त्रांत सांगितलेल्या शास्त्राधारा वरून व अर्थशास्त्रांत सांगितलेल्या प्रत्यक्ष आचारावरून, तेव्हां देखावे दाखविण्याची व्यवस्था करीतच असतील, असेंच म्हणणें बरोबर होणार नाहीं काय ? नाट्यशास्त्रांत सांगितल्याप्रमाणें हे देखावेहि करणें कठिण नाहीं. उदाहरणार्थ वसन्तसेनेच्या घराची नक्कल करावयाची म्हणजे चित्रविचित्र रंगाचे कपडे डकविलेल्या किलिंजाच्या फळ्या रंगभूमीवर उभ्या करणें व त्यांना खिडकीच्या अकाराचें भोंकें पाडणें, ही कांहीं इतकी कठिण असाध्य गोष्टी नाहीं. तसेंच चारुदत्ताचें घर किलिंजाच्या फळ्यांनीं करणें व एकाबाजूस त्या फळींत पूर्ण कुम्भाच्या आकाराचे फळीचे तुकडे काढून ते अलगत त्यांत बसवून ठेवणेंहि कांहीं कठिण नाहीं. कारण Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें इथें भोंक पाडल्यासारखें नुसतेंच अभिनयानें दाखवीत असतील असेंहि म्हणतां येत नाहीं. कारण नाट्येन स्वपिति, विषवेगं नाटयति, अशा आभिनयदर्शक सूचनाहि इथेंच दिल्या आहेत. वरील दोन गोष्टींचा नुसता अभिनय करून दाखवावयाचा असतां, त्यानें जशा त्या सूचना घातल्या, तशीच सूचना इथें नुसता खोटा अभिनय करावयाचा असतांना घातली नसती काय ? देखावे नसतील असें समजल्यास इतर नाटकांतहि किती तरी अडचणी उत्पन्न होतील. तेव्हां अशीं कांहीं निरनिराळ्या नाटकांतलीं स्थळें पाहून हा लांबविलेला भाग पुरा करूं.

२५. उत्तर रामचरिताच्या सहाव्या अंकांत 'रामः पुष्पकादवतरन्, ' अशी

सूचना आहे. इथें विमान खरें आणणें तर अशक्यच. बरें विमानाचें प्रत्यक्ष कांहीं तरी चिन्ह नसतां नुसतां अभिनयच करून दाखवावयाचा असेल तर 'पुष्पकादवतरन्' असें घालण्यांतच कवीला विशेष काय मिळत होतें ? विमान आणण्याची पद्धत नसतां अशी सूचना घालून रामाला उगीच कांहीं तरी विशिष्ट प्रकारचे हातपाय हलविण्यास लावण्यांत कवीला मोठेपणा येण्याऐवजीं कमीपणाच येईल. तेव्हां भवभूतीसारख्याच्या माथीं हा मूर्खपणा लादण्याच्या ऐवजीं, विमानाची प्रतिकृति करीत असल्याबद्दल हा पुरावा आहे असें म्हणणें बरोबर नाहीं काय ? जी अडचण वरील सूचनेंत तीच शाकुन्तलांतील 'ततः प्रविशति सशरचापहस्तो राजा रथेन सूतश्च' ह्या सूचनेंत आहे. वेणीसंहारांत 'ततःप्रविशति प्रहारमूर्च्छितं रथस्थं दुर्योधनमपहरन् सूतः। रथादवतीर्य सगर्वं साकूतम्। ततः प्रविशति शस्त्रप्रहारव्रणबद्धपट्टिकालंकृतकायः सुन्दरकः। ततः प्रविशति रथयानेन गान्धारी संजयो धृतराष्ट्रश्च।' इत्यादि सूचना आहेत. मूर्छित राजानें रथांत बसल्याचा अभिनय रथाशिवाय कसा करावयाचा व शुद्धीवर येऊन त्यानें उतरावयाचें तरी कसें ? इथें तर नुसत्या अभिनयानें रथांत बसल्याचें दाखविणें अशक्यच आहेना ? इथें मग ह्या सूचनेचा अर्थ काय करावयाचा ? ही नुसती वाचकांकरितांच आहे कीं काय ? जी गोष्ट नाटकांत करून दाखवितां येणार नाहीं ती नाटकांत घालण्याचें काय कारण ? शिवाय राजा म्हणजे कधीं जमिनीवर बसत नाहीं किंवा पायानें चालत नाहीं अशांतली गोष्ट नव्हती. रणसंग्रामांत मूर्च्छित झालेल्या राजास बाजूस निजवून त्याची मूर्च्छा दूर करीत परिजन बसला आहे, अशा अर्थाची नाट्यसूचना घालण्यास हरकत नव्हती. जर तेव्हां रथ आणीत नसते तर हीच सूचना जास्त स्वाभाविक झाली असती. तसेंच जखमांवर पट्या बांधलेला सुन्दरक येतो म्हणून सुन्दरकाचे, वर्णन आहे त्यावरूनहि सुन्दरकाची भूमिका घेतलेला नट अंगावर पट्या बांधूनच येत असे असें सिद्ध होतें. पुढील सूचनेंत अंध धृतराष्ट्र व गान्धारी येतात म्हणून आहे. इथेंहि तीं नुसतीं येतात असें कवीला घालतां येत नव्हतें का ? राजा व राणी असतील तिथें रथ हा असलाच पाहिजे असा नियम तर नाहींच. अनेक ठिकाणीं तीं नुसतींच येत असलेलीं दिसतात. हीं अंध म्हणून रथांतून येतात म्हणावें, तर रथ तेव्हां आणीत नसत. मग ही सूचना कशाला ? प्रेक्षकांनीं या अंधांचे, रथांत बसल्याचे हावभाव पाहण्यासाठीं कीं काय ? अंधांना नुसतें चालत जाणेंहि कठिण असतें, मग हावभाव करणें अधिक कठिण नाहीं काय ? तेव्हां या सर्वांवरून तीं दोघेंहि तेव्हां रंगभूमीवर रथांतून यावींत, याच हेतूनें ही सूचना दिली असली पाहिजे व त्याप्रमाणें ते येत असले पाहिजेत. मालविकाग्निमित्रांत 'रचितपल्लवावतंसा सलीलमशोकाय पदं प्रहिणोति।' अशी सूचना आहे. ही सूचना तेव्हां अशोकाच्या झाडासारखें कांहीं आणून ठेवीत असतील, हेंच सुचवीत नाहीं

काय? इथें ती नुसती हवेंत-पोंकळींत-लाथ मारते अशी ती सूचना देण्यांत कवीची इच्छा आहे काय? ह्या तऱ्हेच्या अनेक नाटकांतील अनेक नाट्यसूचना दाखवितां येतील व त्या आहार्याभिनय दाखवीत असत याची खातरी पटवून देतील. सांगावयाचे तात्पर्य इतकेंच कीं, आहार्याभिनयाचा Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें क्वचित् ठिकाणींच उपयोग करीत असत, असें नसून त्याचा पूर्ण उपयोग करीत.

२६. नाट्यशास्त्रांत ज्या निरनिराळ्या गति व निरनिराळे अभिनय सांगितले आहेत, ते कृत्रिम गोष्टींच्या ठिकाणीं खऱ्या गोष्टींचा आभिनय कसा करावा एवढ्या साठींच सांगितले आहेत. नटास ज्या व्यक्तीची भूमिका घ्यावयाची असते, त्या व्यक्तीचे मनोविकार आपल्या मनांत उत्पन्न झाले आहेत, असें दाखविण्यासाठीं ज्या प्रमाणें खऱ्या मनोविकारांचे वेळीं जे शारीरिक फेरफार होतात, त्यांचा अभ्यास नटांस करावा लागतो, त्याच प्रमाणें ज्या परिस्थितीचें वर्णन करावयाचें, ती पात्राच्या सभोंवतालची परिस्थितीहि कृत्रिम दाखवावयाची असल्यानें स्वाभाविक परिस्थितींत शरीराचें चलन वलन कसें होतें ह्याचाहि नटास अभ्यास करावा लागतो. ह्या दुसऱ्या प्रकारच्या अभिनयास आंगिक अभिनय म्हटलें आहे.

आंगिक अभिनय

२७. आंगिक अभिनय म्हणजे अंगानें केला जाणारा अभिनय. या अभिनयाचा पूर्ण विचार करण्यापूर्वीं आंगिक अभिनय करून दाखविणारे नट व नर्तक आणि त्यांनीं करून दाखविलेला अभिनय म्हणजे नाट्य व नृत्य, यांतील भेद प्रथम नीटपणें ध्यानांत ठेवला पाहिजे. या दोन शब्दांचा नेहमीं व विशेषतः आंगिक अभिनयाचे बाबतींत फार घोंटाळा होतो. नृत्याचा आंगिक अभिनय निराळा व नाट्याचा आंगिक अभिनय निराळा, ही गोष्ट ध्यानांत न राहिल्यानें नाट्यांतील अभिनय नृत्यांत व नृत्यांतील अभिनय नाट्यांत घालून बरेच विद्वान् लोकहि अभिनयावर व नाट्यशास्त्रकार भरतावर टीका करतात[३९]. आंगिक अभिनय सांगतांना ह्याप्रमाणें घोंटाळा होऊं नये म्हणून आधींच नाट्य म्हणजे काय व नृत्य म्हणजे काय, हें समजून घेऊन नंतर नाट्याभिनय कसा करावयाचा व नृत्याभिनय कसा करावयाचा तें पाहूं.

२८. वैदिक वाङ्मयांत नट व नर्तक हे शब्द सांपडत नाहींत. नृतू म्हणजे नाचणारी स्त्री हा शब्द उषःसूक्तांत सांपडतो[४०] आणि जैमिनिय[४१] ब्राह्मणांत नृत्यगीत यांचा उल्लेख केलेला आढळतो. पाणिनीनें या नृतू शब्दाची सिद्धि 'नृति-

(३९) K. S. D. P. 368 (४०) ऋग्वेद १-९१-४
(४१) जै. ब्रा. १-४२

शृध्योः कूः[४२]। ' या उणादि सूत्रानें केली आहे. तैत्तिरीय ब्राह्मणांतील पुरुषमेधांत जे बलि सांगितले आहेत त्यांत शैलूष शब्द सांगितला आहे[४३], पण तो नटाचा वाचक आहे कीं नर्तकाचा वाचक आहे या बद्दल मतभेद आहे. पांणिनीनें मात्र नट शब्दाची व्युत्पत्ति " जनिदाच्युसृवृमदिषमिनमिभृञ्भ्य इत्वन्-त्वन्-त्वण्-क्विण्-शक्-स्य-ढ-ड्वाटचः " या उणादि सूत्रानें[४४] नम् धातूपासून दिली आहे. भट्टोजी दीक्षितानें या सूत्रावर व्याख्यान करतांना ' नमति इति नटः शैलूषः ' असें विवरण केलें आहे. अभिनवगुप्तानेंहि एकोणिसाव्या अध्यायांतील एकशेंविसाव्या श्लोकावर टीका करतांना ' नट नतौ इति नमनं स्वभावत्यागेन प्रह्वीभाव लक्षणं। ये त्वन्ये नट नृत्तौ इत्यादि पठन्ति तन्मतेऽपीह नमनं। नट शब्दो 'जनिदाच्यु-' इत्युणादि सूत्रेण व्युत्पादितो गृहीतव्यः।' अशी नट शब्दावर टीप दिली आहे. नाट्यशास्त्राच्या या अध्यायांत व इतर सर्वत्रहि नट् शब्दाचा अर्थ निरनिराळ्या स्थितींचें अनुकरण करणें असा दिला आहे. यासच अनुसरून धनंजयानें दशरूपांत

" अवस्थानुकृतिर्नाट्यं[४५]

दशधैव रसाश्रयम्[४६] "

असें नाट्याचें व ' अन्यद्भावाश्रयं नृत्यम्[४७]' असें नृत्याचें लक्षण दिलें आहे. धनिकानें या भेदांची फोड फारच चांगल्या रीतीनें केलेली आहे. तो म्हणतो[४८] " रसाश्रयान्नाट्याद्भावाश्रयं नृत्यमन्यदेव। तत्र भावाश्रयामिति विषयभेदान्नृत्यमिति नृतेर्गात्रविक्षेपार्थत्वेनाङ्गिकबाहुल्यात्तत्कारिषु च नर्तकव्यपदेशाल्लोकेऽपि चात्र प्रेक्षणीयकमिति व्यवहारान्नाटकादेरन्यन्नृत्यम् । तद्भेदत्वाच्छ्रीगदितादेरवधारणोपपत्तिः। नाटकादि च रसविषयम् । रसस्य च पदार्थीभूतविभावादिकसंसर्गात्मक वाक्यार्थहेतुकत्वाद्वाक्यार्थाभिनयात्मकत्वं रसाश्रयमित्यनेन दर्शितम् । नाट्यमिति च ' नट अवस्पन्दने ' इति नटेः किंचिच्चलनार्थत्वात्सात्त्विकबाहुल्यम् । अतएव तत्कारिषु नटव्यपदेशः। यथा च गात्रविक्षेपार्थत्वे समानेऽप्यनुकारात्मकत्वेन नृत्ताद्न्यन्नृत्यं तथा वाक्यार्थाभिनयात्मकान्नाट्यात्पदार्थाभिनयात्मकमन्यदेव नृत्तामिति।" नंदिकेश्वराच्या अभिनयदर्पणांत " नाट्यं तन्नाटकेशेन योज्यं पूर्वकथायुतं।" असें नाट्याचें व " रसभावव्यंजकादियुतं नृत्यमितीर्यते। ' असें नृत्याचें लक्षण केलें आहे. भट्टोजी दीक्षितानेंहि तिङन्त प्रकरणांत भ्वादिगणांतील घटादि धातूंत असलेल्या नट नृत्तौ या धातूंत व पूर्वी गेलेल्या णट नृत्तौ या धातूंत पुढील प्रमाणें

(४२) पाणिनी उणादिसूत्र ९४ (४३) तै. ब्रा. ३-४-२-१
(४४) पाणिनी उणादिसूत्र ५५४ (४५) द. १-७
(४६) द. १-७ (४७) द. १-९
(४८) द. १-९ पुढील गद्य

फरक दाखविला आहेः-'पूर्वं पठिनस्य नाट्यमर्थः। यत्कारिषु नटव्यपदेशः। वाक्यार्थाभिनयो नाट्यम्। घटादौ तु नृत्तं नृत्यंचार्थः। यत्कारिषु नर्तकव्यपदेशः। पदार्थाभिनयो नृत्यम्। गात्रविक्षेपमात्रं नृत्तम्।'

२९. वर सांगितलेल्या ह्या सर्व मतांवरून नाट्य व नृत्य यांतील भेद करावयाचा म्हणजे, एकाद्या सरस व सुसंगत कथाभागाचें अनुकरण करणें, तो कथाभाग साभिनय वरून दाखविणें म्हणजे नाट्य व एकाद्या विशिष्ट वाक्यांतील कांहीं पदांच्या अर्थाचा अभिनय करून दाखविणें म्हणजे नृत्य. उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्रांतील राजाच्या समोर मालविका येऊन 'दुलहो पिओ मे तस्सिं भव हिअअ णिरासं' इत्यादि चतुष्पद वस्तु गाऊन नंतर त्या गायनाचा जो यथारस अभिनय करून दाखविते, तें नृत्य. यांत मालविका शर्मिष्ठेनें म्हटलेली चीज जरी गाऊन व अभिनय करून दाखविते, तरी तिनें शर्मिष्ठेचा वेष घेतला नसल्यानें व शर्मिष्ठेसभोंवतालची इतर परिस्थितिहि मालविकेभोंवतीं कृत्रिम रीतीनें तयार केली नसल्यानें त्यास नाट्य असें न म्हणतां नृत्य म्हणावें लागतें. पण याच नाटकांत इतर ठिकाणीं जेव्हां तें नृत्य करणाराच नट मालविकेचा अभिनय करीत असतो, तेव्हां खऱ्या मालविकेच्या सर्व अवस्थांचें तो अनुकरण करीत असतो. त्याचा वेषहि तिच्यासारखाच असतो व इतर सर्व परिस्थितिहि तशीच असते. म्हणून बाकीच्या ठिकाणीं त्या नटानें मालविकेचा केलेला अभिनय हें नाट्य, व मालविकेनें शर्मिष्ठेचा केलेला अभिनय हें नृत्य. या ठिकाणीं जर गणदासानें तिला शर्मिष्ठेचा वेष देऊन, व दुसऱ्या एकाद्या पात्रास ययातीचा वेष देऊन, तो शर्मिष्ठेच्या नजरेस पाडून, तिजकडून जर वरील श्लोक म्हणविला असतां तर मात्र उत्तररामचरितांत किंवा प्रियदर्शिकेंत केलेल्या नाटकान्तर्गत नाटकाप्रमाणें तें एक लहानसें नाटकच झालें असतें व मग त्याच श्लोकाचा अभिनयहि मालविकेनें निराळ्या तऱ्हेनें केला असता. नृत्य करीत असतां, ययाति राजा प्रत्यक्ष समोर नसल्यामुळें राजदर्शन हेंहि तिला अभिनयानेंच करून दाखवावें लागलें. राजा आपणास दिसला, ही गोष्ट तिला 'कृत्वा पताकौ मूर्धस्थौ किंचित्प्रचलिताननः' ह्यांत सांगितल्याप्रमाणें अभिनय करून दाखवावी लागली. पण ययाति प्रत्यक्ष समोर दिसत असता, म्हणजेच ययातीचें रूप घेतलेला नट जर समोर असता, तर तसा अभिनय करण्याचें कारण नव्हतें. नृत्य आणि नाट्य ह्यांतील हा भेद लक्षांत ठेवून नाट्यशास्त्रांतील आंगिक अभिनयाचे अध्याय वाचले म्हणजे त्यांतील कोणता अभिनय नाट्याचे वेळीं व कोणता अभिनय नृत्याचे वेळीं करावयाचा, हें नीटपणें समजून येईल.

---

(४९) सिद्धान्त कौमुदी पृ ३७५ धातु ७८१

३०. येथें अशी एक शंका येण्याचा संभव आहे कीं, संस्कृत नाटकें वाचलीं असतां मालविकाग्निमित्र, रत्नावलि या सारख्या एकाद् दुसऱ्या नाटकांतच क्वचित् ठिकाणीं नृत्याचा उपयोग केलेला आढळतो. यावरून नाटकांत नृत्य करून दाखविण्याचा प्रघात दिसून येत नाहीं आणि असें असतांहि भरतानें नाट्यशास्त्रांत नृत्याचें इतकें सविस्तर वर्णन कशासाठीं केलें ? नृत्य या दृष्टीनें त्याला महत्त्व असेल, पण नाटकदृष्ट्या त्याला महत्त्व काय ? याचें उत्तर असें आहे कीं, नृत्याचा थोड्या प्रमाणांत उपयोग करीत असतील असें जें वाटतें, तें चूक असून नृत्याचा उपयोग नाटकांत पुष्कळच केला जात असे. याचें वर्णन संस्कृत नाटकांत न दिसण्याचें कारण असें कीं, कोणत्या ध्रुवा चालू असतां कोणत्या प्रकारचें नृत्य कोणत्या प्रसंगीं करावयाचें तें ठरूनच गेलेलें होतें. कवीस या बाबतींत कांहींच लिहावें लागत नसे. कवीनें अंक लिहावेत व त्या अंकांतील वर्णनास अनुसरून अंकांच्या आरंभीं व शेवटीं ध्रुवा म्हटल्या जात असतां नर्तकींनीं नृत्य करावें, अशी पद्धतच होती. याप्रमाणें ध्रुवा म्हणत असत, ह्या विषयीं नाट्यशास्त्रांतील ध्रुवावर्णनाशिवाय दुसराहि एक आधार सांपडतो. वर उल्लेखिलेल्या कुट्टनीमतांत रत्नावली नाटकाच्या आरंभींच "प्रावेशिक्यवसाने द्विपदीग्रहणान्तरे विशाति सूत्री ।" असा उल्लेख आहे. हें कुट्टनीमतांतील वर्णन मूळ नाटकास किती धरून आहे, हें मागें सांगितलेंच आहे. मूळ पुस्तकांत ध्रुवेविषयीं मात्र यत्किंचितहि उल्लेख नाहीं. मग इतर सर्व गोष्टी रत्नावली नाटकाबरहुकूम असतां ध्रुवासंबंधींच जो जास्त उल्लेख आहे, त्यावरून नाटकांत जरी ध्रुवा दिल्या नसल्या, तरी प्रत्यक्ष नाटक करून दाखवितांना नाटकांतील वर्णनानुरूप ध्रुवा म्हणत असत, असें स्पष्ट दिसून येतें. पूर्वरंगांत ध्रुवा म्हणत असत, हें तर नाट्यशास्त्रांत सांगितलें आहे[५१], पण ध्रुवांच्या अध्यायांत पुढील अंकास अनुसरून साभिनय ध्रुवा म्हणावी, तसेंच अंक संपल्यावर समारोपादाखलहि ध्रुवा म्हणावी असेंहि[५२] सांगितलें आहे. ह्या ध्रुवांची साधारण कल्पना उग्रमंगल या नाटकांतील वेत्रवतीच्या तोंडीं घातलेल्या पद्यांवरून येण्यासारखी आहे. या नाटकांत प्रत्येक अंकाचे आरंभीं वेत्रवती येऊन पुढील अंकांतील कथाभाग साभिनय गान करून सुचविते. उदाहरणार्थ बंदींत पडलेल्या लक्ष्मणसिंग राजास ज्या अंकांत राणी पद्मावती सोडविते त्या अंकाचे आरंभीं वेत्रवती--

रघुनाथ बद्धपाशीं । केला न सोडि त्यासीं ।
भरला अहीस ताठा । म्हणवी बलाढ्य मोठा ।

---

(५०) भा. ना. २२-७८ (५१) भा. ना. ५-५८,८६
(५२) भा. ना. ३१८ ते ३२२

प्रभुची अगाध लीला। करि वज्र ती फुलाला।
पति सोडवोनि महिला। अहिलाहि दंडि महिला।

हे गीत म्हणून पुढील अंकांत होणाऱ्या लक्ष्मणासिंगाच्या सुटकेची सूचना देते. असो. या ध्रुवांसंबंधीं विशेष विचार करण्याचें हें स्थळ नव्हे. आपल्यास पहावयाचें तें एवढेंच कीं, नाटकांच्या दिलेल्या प्रतींत जरी ध्रुवांसंबंधीं उल्लेख नसला तरी प्रत्यक्ष नाटक करतांना ध्रुवांचा उपयोग करीत असत. ध्रुवा म्हटल्या जात असत, ह्याबद्दल जसे आधार वर दाखविले आहेत तसेच ध्रुवा म्हटल्या जात असतां नर्तकी त्या ध्रुवांचा अर्थसूचक अभिनय करीत असत, यालाहि नाट्यशास्त्रां-तच आधार सांपडतो. कारण नाट्यशास्त्राच्या बाविसाव्या अध्यायांत.

नाट्यायितमुपचारैर्यत्क्रियतेऽभिनय सूचना नाट्ये
कालप्रकर्षहेतोः प्रवेशकैः संगमो यावत् ॥
स्थाने ध्रुवास्वभिनयो यत्क्रियते हर्षशोकरोषाद्यैः।
भावरससंप्रयुक्तैर्ज्ञेयं नाट्यायितं तच्च ॥ [५३]

या श्लोकावरून प्रवेशक सुरू होण्याचे आधीं, ध्रुवा म्हटल्या जात असतां, भावसूचक नृत्य करीत असत, असें स्पष्ट दिसून येतें.

३१. याप्रमाणें नाटकांत वेळोवेळीं या ध्रुवा म्हणणें व त्यांजबरोबरच साभिनय नृत्य करणें, ह्या नाटकांतील दोन अतिशय महत्त्वाच्या गोष्टी समजल्या जात असत आणि म्हणूनच भरतानें नाट्यशास्त्रांत या नृत्यास व ध्रुवांस इतकें महत्व देऊन यांचें विस्तृत वर्णन केलें आहे.

३२. वरील वर्णनावरून प्राचीन काळीं नाटकांत, नृत्यास व गायनास असलेलें महत्त्व व त्याचप्रमाणें नाट्य व नृत्य यांमधील फरक, यांपैकीं पुष्कळशा गोष्टी विशद झाल्या आहेत. या गोष्टी नीटपणें लक्षांत न ठेवतांच जर नाट्यशास्त्र वाचूं लागलें तर वाचणाराचा अतिशय घोटाळा उडण्याचा संभव आहे. नव्हे Keith सारख्या विद्वानाचा घोंटाळा उडालाहि आहे. याचें कारण असें कीं, भरतानें अभि-नयाचें वर्णन करतांना नाट्याभिनय कोणता व नृत्याभिनय कोणता याविषयीं कोठेंच उल्लेख केलेला नाहीं—नव्हे—मुळांतच नाट्य व नृत्य यांतील भेदहि विशेष प्रकारें सांगितला नाहीं. अभिनयाचें वर्णन करतांना त्याचे मुख्य चार भेद पाडून

---

(५३) भा. ना. २२–४६, ४७ (पा. भे.)

त्यांचें अनुक्रमें वर्णन केलें आहे. नाट्याचा व नृत्याचा दोहोंचाहि अभिनय आंगिक अभिनयांत येत असल्यानें व त्यानें नाट्य नृत्यांतील फरक न सांगितल्यानें साहजिकपणेंच त्यांत घोटाळा उडतो व हा घोटाळा नुसता नाट्यनृत्यभेदांतच न राहून त्याचा परिणाम आहार्याभिनयावरहि होतो. म्हणून जरी नाट्यनृत्यांतील फरक इतका वेळ सांगितला आहे, तरीहि पुनरुक्तीच्या दोषास न जुमानतां तो आणखी एकदां स्पष्ट सांगितलेला बरा. कारण एकतर 'अधिकस्याधिकं फलम्' ह्या न्यायानें तो जास्त स्पष्ट होईल आणि त्याचबरोबर वरील घोंटाळ्यानें आहार्याभिनयाच्या अभावाची मिथ्याकल्पनाहि दूर होईल.

३३. नाट्य करणाऱ्या नटाला ज्या मनुष्याचें अनुकरण करून दाखवावयाचें असेल त्यासारखा पोषाख, रंग, रूप घेऊन आणि तो त्या त्या रसांत स्वाभाविकपणें कसा बोलला असता तें लक्षांत घेऊन, अगदीं सहज व स्वाभाविक दिसेल असाच अभिनय करावयाचा असतो. त्याला त्या त्या भूमिकेला योग्य असें भाषण करावयाचें असल्यानें त्या भाषणांतील प्रत्येक शब्दाचा हातानें अभिनय करावा लागत नाहीं. तो तो विवक्षित रसभाव उठून दिसण्याकरितां, त्याला आपल्या चेहऱ्यावर त्या त्या रसभावाला अनुकूल असे हावभाव मुख्यत्वेंकरून आणावयाचे असतात. हस्तपादांचाहि त्याला त्यांत उपयोग करावा लागतोच; पण तो किती ? तर स्वाभाविक स्थितींत मनुष्य बोलत असतांना करील इतकाच. कारण तो शब्दांस उच्चारीत असल्यामुळें त्या शब्दांबरोबरच 'संपृक्त' असलेला त्यांचा अर्थ प्रेक्षकांचे मनांत उत्पन्न होत असतो. उदाहरणार्थ एका नटास दुसऱ्या नटाला "मी दूर गेल्यानंतर मला एक रम्य उद्यान दिसलें. तिथें लहान लहान पक्षी उडत होते; गुलाबाचे ताटवेचे ताटवे फुलून राहिले होते. मी त्यांतलें एक फूल तोडून त्याचा वास घेतला व बाजूस दृष्टी वळवली तों मला एक तपस्व्याचें घर दिसलें. मी जरा पुढें जात आहें, इतक्यांतच त्या घराचा मालक एक वृद्ध तपस्वी घराच्या बाहेर येतांना दिसला" इत्यादि प्रकारचें वर्णन सांगावयाचें असल्यास, वरील वर्णन सांगत असतां तो दूर गेल्याचें सांगतांना बाजूस हात लांब करील. रम्य उद्यानासंबंधीचें वर्णन करतांना चेहऱ्यावर प्रसन्नता आणून त्याला अनुकूल असे विकार भुंवया, दृष्टि, नासिका यांवर दाखवील, तसेंच गुलाबाच्या वासाचे वेळीं काय वाटेल तें दाखविण्याकरतां तो वरीलच अभिनय करील. तपस्व्याचें घर दिसणें, तो दारांत आलेला दिसणें, याहि गोष्टी तो तोंडावरील फरकाचे द्वारें व फारच झालें तर दूरवर हात पसरून करील. पण हाच अभिनय नर्तकास करावयाचा झाल्यास त्याला अगदीं निराळ्या तऱ्हेनें करावा लागेल. कारण नर्तकास आपल्या मनांतील भाव दुसऱ्यास कळविण्यास शब्दांची मदत नसते. गायकानें गाणें म्हटल्या नंतर नर्तकानें यथारस अभिनय करावयाचा असतो, याला पुष्कळ ठिकाणीं आधार सांपडतो. नाट्यशास्त्रांत पूर्वरंगाचें

वर्णन करतांना गायकांनीं आधीं गाणें म्हणावें व मग नर्तकींनीं नृत्य करावें, असें सांगितलें आहे. तसेंच नाटकांतूनहि दिसून येतें. उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्रांत मालविका आधीं गाणें म्हणते व नंतर यथारस अभिनय करते, असेंच आहे. तेव्हां नृत्य हें मूक गायनच असतें. मुक्या माणसाला आपल्या मनांतील भाव समजाऊन देण्यास जसा जास्त अभिनय करून दाखवावा लागतो, तसा बोलक्या माणसास लागत नाहीं. एकाद्या मुक्या मुलाच्या हातांत एक पुस्तक असलें व आपण त्याला 'तुला हें कोणी आणून दिलें' म्हणून विचारलें, तर तो हातानें मिशांची खूण करून उत्तर होईल. पण असा अभिनय करण्याचें बोलतां येणाऱ्या मुलाच्या कधीं स्वप्नांत सुद्धां येणार नाहीं. तो 'बाबांनीं आणलें' म्हणून झटकन उत्तर देईल. जी गोष्ट ह्या मुलांची, तीच नट नर्तकांचीं आहे. आपल्यास नव्या पुस्तकाबद्दल लोक विचारीत आहेत ह्या बद्दलचा आनंद व वडिलांविषयीं सांगतांना वाटणारा अभिमान ह्या दोनी गोष्टींत ह्या दोघांचेहि साम्य राहील. फरक जो काय पडेल तो पुढेंच. पहिल्याला शब्दाची जोड नसल्यानें त्यास अर्थ व्यक्त करण्याकरतां हाताची मदत घ्यावी लागेल व दुसऱ्यास शब्दाची मदत असल्यानें कांहींच करावें लागणार नाहीं. आपण वर जें उदाहरण घेतलें आहे त्यांतहि आपल्याला हाच फरक दिसून येईल. नटाला काय किंवा नर्तकाला काय, दोघांनांहि रम्य उद्यान, गुलाबाचे ताटवे, त्याचा वास, रम्य आश्रम व शेवटीं दिसलेला प्रशान्त तपस्वी ह्या गोष्टी पाहून झालेले मानसिक विकार सारखेच दाखवावे लागतील. पण फरक पडेल तो पुढील अभिनयांतच. वर सांगितल्याप्रमाणें दूर दिसणाऱ्या उद्यानाबद्दल तसेंच लांबवर असलेल्या आश्रमाबद्दल बाजूस हात करून जसें नटाचें भागेल तसें नर्तकाचें भागणार नाहीं. नटाला हाताचा अभिनय करतांना नुसता दूरत्वाचा किंवा ताटव्यासंबंधीं सांगतांना नुसत्या भरगच्चपणाचा अभिनय करावयाचा असतो, पण नर्तकाला त्याचबरोबर दूर असणाऱ्या वस्तूंचा किंवा भरगच्च फुललेले ताटवे या शब्दांचा ध्वनिहि अभिनयानेंच सूचित करावयाचा असतो. म्हणून ताटवा दर्शविणें झाल्यास, पक्षी उडत असल्याचें दर्शविणें झाल्यास, तापसी भेटल्याचें सूचित करावयाचें असल्यास, शास्त्रज्ञांनीं जे जे संकेत ठरवून ठेवले असतील, त्यांचाहि चेहऱ्यावरील विकारांबरोबर नर्तकास अभिनय करावा लागतो. उदाहरणार्थ, नृत्यद्वारें तपस्विदर्शन सूचित करावें लागल्यास, नर्तकानें त्रिपताक हात करून ते डोक्याच्या बाजूस पराङ्मुख करावे म्हणून सांगितलें आहे, तसें त्यास करावें लागेल[५४]. लहान लहान पक्षी उडल्याचें दाखवावयाचें असल्यास त्याला तेच त्रिपताक हात अधोमुख करून त्यांचीं बोटें हालवावीं लागतील[५५]. गुलाबाचा

(५४) भा. ना. ९-३२ (५५) भा. ना. ९-२९

वास घेतल्याचें सांगतांना तो वास सूचित करण्याकरतां त्याला अराल हात करावा लागेल[५६]. तसेंच नृपदर्शन झालें हें सुचवावयाचें असल्यास दोन्ही हात त्रिपताक करून खालीं मोकळे सोडून हालवावे लागतील[५७]. नर्तकाला ह्यामुळें नृत्य करावयास अत्यंत परिश्रम घ्यावे लागत असत व त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांसहि तें नृत्य नीटपणानें कळण्याकरतां त्या त्या संकेतांचा नीट तऱ्हेनें अभ्यास करावा लागत असे.

३४. भरतानें निरनिराळ्या क्रियांचें, शब्दांचे, वर्णनांचें दर्शक जे हस्तपादाचे—विशेषतः हाताचे—अभिनय सांगितले आहेत, ते ह्याच करतां होय. त्याच्या वर्णनांत वर सांगितल्या प्रमाणें त्यानें अमुक अभिनय नटाकारितां व अमुक नर्तकाकरितां असें स्पष्टरीतीनें सांगितलें नसल्यामुळें, त्याजवर कांहीं तरी किचकट वर्णन करीत बसल्याचा कांहींनीं आरोप केला आहे व त्यावरून पूर्वीं स्वाभाविकतेपेक्षां कृत्रिमतेला विशेष महत्त्व दिलें जात असें, अशी कल्पना करून निरनिराळ्या तऱ्हेच्या गति, रथांतून चढणें, उतरणें, काळोख दाखविणें, इत्यादि विषयी जे संकेत सांगितले आहेत, ते नटांकारितांच असून त्यावरून तेव्हां प्रत्यक्ष देखावे नसावेत, अशी कल्पना केली आहे. पण नटाचा अभिनय अत्यन्त साधा, स्वाभाविक व सहज असावा म्हणून तीन तीनदां सांगणारा भरत वर नर्तकांसाठीं म्हणून दिलेल्या अभिनयांचा उपयोग नटानेंहि करावा असें सांगेल, अशी कल्पना करणें अयोग्य होणार नाहीं काय ? प्राचीन काळीं नृत्याला अत्यंत महत्त्व असल्यानें, भरतानें नृत्याच्या अभिनयावर इतक्या विस्तृतपणें लिहिलें आहे. पण नाट्याचे काय किंवा नृत्याचें काय, दोनहि प्रकारचे अभिनय शारीरिक असल्यानें त्यानें वर्णन करतांना त्यांचें एकदम वर्णन केलें आहे, एवढेंच कायतें. त्या सर्व वर्णनावरून तेव्हांचा अभिनय कृत्रिम असे, त्यांत स्वाभाविकता नसे, अशा मिथ्या कल्पना करण्यापेक्षां नाट्य-नृत्यांतील फरक पाहून त्यानें दिलेल्या आंगिक अभिनयांचे नाट्यनृत्यांत वर्गीकरण करणें बरोबर होणार नाहीं काय ? ह्या दृष्टीनें आंगिक अभिनय वाचला असतां त्यांत अस्वाभाविकता न भासतां, भरताच्या सूक्ष्म दृष्टीचें कौतुकच करावेंसें वाटतें. तेव्हां आतां आंगिक अभिनय नीटपणें कळून येण्यास वरील वर्णन पुरेसें आहे असें मानून, भरतानें नटाच्या तसेंच नर्तकाच्या दृष्टीनें आंगिक अभिनयाचें कसें वर्णन केलें आहे, तें पाहूं.

३५. आंगिक अभिनयाचे भरतानें तीन भेद केले आहेतः—शारीर, मुखज आणि चेष्टाकृत[५८]. पैकीं मुखजाभिनयांत मुखाच्या निरनिराळ्या भागाचा—भुंवया,

---

(५६) भा. ना. ९-४८ (५७) भा. ना. ९-३१
(५८) भा. ना. ८-११

दृष्टि, तारा, पुट, गण्ड, नासिका, अधर, चिबुक इत्यादि निरनिराळ्या भागांचा निरनिराळ्या रसांत दिसणारा अभिनय सांगितलेला आहे. स्वाभाविक व्यवहारांत मनुष्याच्या मनांतलि रागद्वेषादि गोष्टी कळण्यास मुख्यतः याच गोष्टींच्या अभिनयांची जरूरी असल्यानें ह्यास मुख्यत्वेंकरून नाट्याभिनय असें म्हणतात. मनुष्य बोलतांना हातवारेहि करतो; पण मुख्य महत्त्व, मुखज अभिनयासच असल्यानें त्याचीच नाट्याभिनयांत प्रामुख्यानें गणना केली आहे. नर्तकाचें काम दुप्पट असतें हें वर सांगितलेंच आहे. त्याला शब्द व अर्थ दोनहि गोष्टी सुचवावयाच्या असतात. त्यामुळें त्याला मुखज अभिनय लागतोच. पण त्याचबरोबर इतर सर्व गोष्टींचे सूचक म्हणून हस्ताभिनयावर जे संकेत बसविले आहेत, त्यांची विशेष जरूरी लागते. म्हणून हा शारीर अभिनय नृत्याभिनयांत येतो. नर्तकाला निरनिराळ्या पदगति लागतातच, पण त्याच्यापेक्षांहि नृत्त करणाराला सर्वांत पदगतींचा विशेष उपयोग करावयाचा असतो, म्हणून यांचा विशेषतः नृत्तांत समावेश केला जातो. नृत्ताला चेष्टाकृत अभिनय म्हणण्याचें कारण उघडच आहे, व तें म्हणजे नृत्तांत मनोविकार दाखवावयाचे नसून फक्त हातापायांच्या जितक्या शक्य तितक्या पण सुंदर दिसतील अशा चेष्टा करावयाच्या असतात, हें होय. नृत्यांतील व नृत्तांतील हस्ताभिनय पुष्कळ सारखे आहेत; पण नृत्यांत ते विशेष अर्थांचे सूचक म्हणून उपयोगांत आणावयाचे असतात व नृत्तांत ते सुंदर दिसावेत, त्यांच्या रचनेंत कुशलता व मोहकता दिसावी, एवढ्याच अर्थानें उपयोगांत आणावयाचे असतात. हातांच्या क्रिया दोन्हींत सारख्याच असतां एकीकडे त्या सार्थ व दुसरीकडे त्या निरर्थकपणें योजावयाच्या म्हणजे कशा, असें वाटण्याचा संभव आहे; पण याला आपण एखादें गाण्याचें उदाहरण घेतलें कीं, वरील शंका निरसन होण्यासारखी आहे. निरनिराळे अर्थ उत्पन्न करणारीं अक्षरें जरी मूलतः सारखींच असलीं तरी त्यांचा समूह सार्थ असल्यास त्या अक्षरसमूहानें झालेलें गीत ज्याप्रमाणें विशिष्ट अर्थ दाखवील, त्याप्रमाणें तींच अक्षरें त्याच रागदारींत पण निरर्थक शब्दसमूह करून म्हटलीं, तर तीं जरी कर्णमधुर लागलीं तरी भावनोत्पत्ति करणारीं होणार नाहींत. तीच गोष्ट हस्ताभिनयाची आहे. नृत्यांत व नृत्तांत दोहोंतहि त्रिपताक हात एकच असेल, पण तो अमुक एका तऱ्हेनें दाखविला तर त्यापासून अमुक अर्थ उत्पन्न होतो, असें एकदां ठरवून टाकल्यावर मग तो त्या ठराविक पद्धतीनें न हलविला, तर तो जरी त्रिपताक असला तरी सार्थ कसा होणार ?

३६ भरतानें आंगिक अभिनयाचे जे वर सांगितल्याप्रमाणें मुखज, शारीर व चेष्टाकृत असे तीन भेद केले आहेत ते नाट्य, नृत्य व नृत्त या तीन भिन्नभिन्न गोष्टींस धरूनच होत. हे तीन प्रकार जरी केले तरी तीनहि गोष्टींत शरीरानें अभिनय करणें, ही गोष्ट साधारण असल्यानें हे तीनहि प्रकार परस्परावलंबी आहेत, ही

गोष्ट ध्यानांत ठेवली पाहिजे. त्यांत फरक करावयाचा म्हटला तर पहिल्या दोहोंत व शेवटील प्रकारांत म्हणजे नृत्तांत कांहीं प्रमाणांत फरक करतां येण्यासारखा आहे; कारण पहिल्या दोन प्रकारांत शारीरचेष्टांशिवाय मनांतील भाव दाखविणें ही आणखी दुसरी गोष्ट जशी साधारण आहे, तशी ती तिसऱ्यांत नसल्यानें त्याचा उपयोग प्रत्यक्ष नाटकास होत नाहीं. म्हणून केवळ करमणुकीखातर असणाऱ्या ह्या प्रकारास अलग काढून, त्याचा आंगिक अभिनयांत विचार न करतां नृत्त ह्या सदराखालीं करण्यास हरकत नसल्यानें, ह्या नृत्ताचा पूर्वीच स्वतंत्रपणें विचार केला आहे आणि ह्या कारणानें या ठिकाणीं फक्त नाट्याचा व नृत्याचा विचार करण्याचें ठरविलें आहे.

३७ नाट्य व नृत्य या दोहोंपैकीं, नाटकाच्या व नटाच्या दृष्टीनें, नाट्याला विशेष महत्त्व असल्यानें आणि नाट्य नृत्याचें अंगीभूत असल्यानें प्रथम नाट्याचाच विचार करणें योग्य होईल. नाट्य हें मुख्यत्वेंकरून मुखज अभिनयावर अवलंबून असल्याचें वर सांगितलेंच आहे. या मुखज अभिनयांत मुखरागाला म्हणजे तोंडावर जी एक प्रकारची झांक दाखवावयाची असते तिला, फार महत्त्व आहे; कारण एकादा मनुष्य रागाचा अभिनय करीत असेल, तेव्हां त्यानें रागावलेल्या माणसाप्रमाणें आपला चेहरा संतप्त रक्तवर्णाचा करण्याऐवजीं स्वाभाविक मनःस्थिति असतांना असतो तसा, किंवा हांसताना प्रसन्न असतो तसा, ठेवला तर त्यानें दाखविलेले इतर क्रोधाचे अभिनय उठून दिसणार नाहींत. चित्र उठून दिसण्याला ज्याप्रमाणें त्याच्या पाठीमागील देखावा अनुकूल असावा लागतो, त्याचप्रमाणें जो रस उठवून दाखवावयाचा असेल त्यास अनुकूल असाच चेहरा ठेवावा लागतो आणि तो तसा ठेवला तरच चेहऱ्यावरील डोळे, भिंवया, अधर, चिबुक इत्यादिकांच्या सहाय्यानें केलेले अभिनय उठून दिसतात. मुखवर्ण हे चार प्रकारचे सांगितले आहेत.[५९] स्वाभाविक, प्रसन्न, रक्त व श्याम. विशेष कोणताहि रस किंवा भाव ज्यांत नाहीं असें स्वाभाविक भाषण करतांना मुखराग स्वाभाविकच असावा. त्यांत कोणताच फेरबदल करूं नये. वीर किंवा रौद्ररसाचे वेळीं किंवा मद्याची धुंदी दाखवावयाची असेल तेव्हां चेहरा तांबडा दिसेल असें करावें. बीभत्स, भयानक आणि करुण रसाचा अभिनय करतेवेळीं मुखराग कृष्णवर्णावर असावा आणि हास्य, शृंगार व अद्भुत रसाचे प्रसंगीं चेहऱ्यावर प्रसन्नतेची झांक दाखवावी.

३८ मुखरागाच्या खालोखाल दृष्टीला महत्त्व आहे. चेहरा तर हृदयाचा द्योतक खराच पण चेहऱ्याला उठवून दाखविणारी खरी दृष्टीच होय. ही दृष्टि मुख्यतः भ्रुकुटी,

(५९) भा. ना. ८ – १४५ ते १५२

पुट, तारा यांवर अवलंबून असल्यानें प्रथम या भागांच्या अभिनयाचें वर्णन करून मग त्यांनीं होणाऱ्या समग्र दृष्टीचें वर्णन करूं.

३९ निरनिराळ्या मनःस्थितींत भुंवया फिरविण्याचे एकंदर सात प्रकार सांगितले आहेत.[६०] पैकीं एकवेळीं एकच किंवा दोन्हीहि भुंवया वर चढविल्यास त्यास **उत्क्षेप** असें म्हणतात; पण याच्याच उलट म्हणजे दोन्हीहि किंवा एकेक भुंवई जेव्हां खालीं केली जाते तेव्हां त्या भ्रूकर्मास **पातन** असें म्हणतात. भुंवई वर उचलतांना तिचा एकादाच भाग वर उचलण्याऐवजीं जेव्हां सबंध भुंवई वर उचलली जाते तेव्हां तीस **भ्रुकुटी** म्हणतात. भुंवया मोहक दिसतील अशा तऱ्हेनें प्रसृत केल्या-दोन्ही बाजूंस लांबविल्या-म्हणजे त्यांस **चतुर** म्हणतात आणि एकच किंवा दोन्हीहि भुंवया किंचित् वक्र केल्या म्हणजे त्यांस **निकुञ्चित** म्हणतात. गंमतीनें एकच भुंवई वर उचलली म्हणजे साहजिकच दुसरी भुंवई खालीं रहाते, तिला **रेचित** म्हणतात. भुंवया स्वाभाविक असतात तशाच ठेवल्यास त्यांस अर्थातच **स्वाभाविक** म्हणतात. भुवयांच्या या सात प्रकारांपैकीं कोणत्या रसभावांत कोणता प्रकार करावा याविषयीं भरतानें पुढीलप्रमाणें सांगितलें आहे. कांहीं पाहिलें किंवा ऐकलें असतां, रागावलें असतां, कांहीं तर्क करीत असतां किंवा हेलालीलादि स्त्रीभावांचे वेळीं उत्क्षेप भुंवईचा अभिनय करावा. विस्मय, हर्ष, रोष, या प्रसंगीं दोन्हीहि भुंवया वर चढवाव्या. पातन भ्रूकर्माचा उपयोग असूया, जुगुप्सा, हास्य ह्या भावांचे वेळीं करावा. रागाच्या वेळीं भ्रुकुटीचा उपयोग करावा व सौम्य स्पर्श झाला असतां अथवा ललितशृंगारांत चतुर भ्रूकर्म करावें. रेचितभ्रूकर्माचा उपयोग नाचतांना व निकुंचिताचा मोट्टायित, कुट्टमित विब्बोक व किलकिंचित या स्त्रियांच्या शृंगार भावांत करावा. स्वाभाविक भ्रूकर्म अर्थात्च विशेष कांहीं भाव दाखवावयाचा नसेल तेव्हां दिसतेंच.

४० भुंवयांच्या खालील डोळ्याचा भाग म्हणजे डोळ्याच्या पापण्या होत. त्या पापण्यांच्या किंवा पुटाच्या द्वारें नऊ प्रकारचा अभिनय करतां येतो.[६१] पैकीं पापण्या जेव्हां स्वाभाविक स्थितींत असतात तेव्हां **सम** असें म्हणतात. जेव्हां नटाला किंवा नर्तकाला कोणताच विशेष भाव दाखवावयाचा नसतो तेव्हां किंवा शृंगारांत, वरीलप्रमाणें पापण्या स्वाभाविक रीत्या असतात तशाच ठेवाव्यात. जेव्हां डोळ्यांच्या खालील व वरील पापण्या एकमेकांपासून खूप दूर असतात तेव्हां त्यांच्या त्या स्थितीस **उन्मेष** असें म्हणतात. याच पापण्या अर्धवट-साधारणपणें-एकमेकीं-जवळ आणून जराशा पसरल्या-आयत केल्या-म्हणजे त्यांस **प्रसृत** व ह्याच प्रसृत

(६०) भा. ना. ८ - ११३ ते १२३

(६१) भा. ना. ८-१०५ ते १११ (पा. भे......सविलोलितम् ॥१०५॥)

पापण्या आणखी जवळ आणून आकुंचित केल्यास त्यास **कुंचित** म्हणतात. कुंचिताच्या पुढील स्थितीस म्हणजे पापण्या एकमेकांस आणून लावल्यास त्यांस **निमेष** म्हणतात. ह्या निमेष स्थितींतील एकमेकांना लागलेल्या पापण्या घट्ट मिटून घेतल्या, तर त्यांस **पिहित** म्हणतात. याप्रमाणें पापण्या अगदीं ताठ उघडल्यापासून घट्ट मिटून घेईपर्यंत होणारे सहा प्रकार झाले. आतां राहिलेले तीन प्रकार वरील प्रकारांतच पापण्या फिरविण्यानें, लवकर लवकर उघडझांप केल्यानें होत असतात. उदाहरणार्थ, पापण्या कुंचित करून फिरविल्यास त्यांस **विवर्तित** म्हणतात. डोळा लवत असतांना ज्याप्रमाणें वरची पापणी वर किंवा खालची खालीं लवते त्याप्रमाणें पापणी लवूं लागली कीं तीस **स्फुरित** म्हणतात. ह्या स्फुरित पुटकर्मांत पापण्या एकमेकांस लागत नाहींत पण **विलोलित** म्हणून जो एक पुटकर्माचा नववा प्रकार आहे त्यांत पापण्यांची सारखी उघडझांप होत असते. ह्या प्रकारांपैकीं उन्मेष, निमेष, व विवर्तित या प्रकारच्या पापण्यांचा उपयोग क्रोधांत करतात. विस्मय, हर्ष व वीररसांत पापण्या प्रसृत होतात. अनिष्ट वस्तु दिसली असतां, घाण आली असतां किंवा नावडत्या गोष्टीचा स्पर्श झाला असतां, पापण्या कुंचित होतात. ईर्ष्येंत पापण्या स्फुरण पावतात. झोंप लागली असतां, खूपसा वारा सुटला असतां, ऊन, पाऊस किंवा धूर डोळ्यास लागला असतां, डोळ्यांस कांहीं रोग झाला असतां, कोणी मारलें असतां अथवा कोणी धिक्कार केला असतां, पापण्या पिहित होतात.

४१ पुटकर्मापेक्षां अभिनयांत अत्यंत महत्त्वाचें व कठिण कर्म म्हणजे बुबुळांचें चलनवलन करणें हें होय. बुबुळें नऊ प्रकारें हलवितां येतात.[६२] बुबुळें स्वाभाविक स्थितींत असल्यास त्यांस **प्राकृत** म्हणतात. पण तींच दोन्ही पापण्यांमध्यें गर गर फिरविलीं म्हणजे त्यांस तारांचें **भ्रमण** असें म्हणतात. बुबुळें डोळ्याच्या एका बाजूस वांकडीं वळविलीं तर त्यास **वलन** व खालच्या बाजूस नेल्यास त्यास **पातन** असें म्हणतात. बुबुळें सारखीं या बाजूहून त्या बाजूस हलत असल्यास त्यांस **चलन** व तीं आंत गेल्यास, दिसेनाशीं झाल्यास त्यांस **प्रवेशन** म्हणतात. क्षणमात्र डोळा एकाबाजूस फेंकल्यास त्या स्थितीस **विवर्तन** व उंच नेल्यास त्यास **समुद्वृत्त** म्हणतात. विस्मयानें डोळे विस्तारले म्हणजे बुबुळें जणूं बाहेर येत आहेत अशीं भासतात. बुबुळांच्या या स्थितीस **निष्क्रमण** असें म्हणतात. यांपैकीं वीर व रौद्र रसांत वर सांगितलेलीं भ्रमण, चलन, समुद्वृत्त अथवा निष्क्रमण या प्रकारांपैकीं कोणत्या तरी प्रकारानें बुबुळें हलवावींत. हास्य व बीभत्स रसांत बुबुळें दिसेनाशीं होतात म्हणून यांत प्रवेशन बुबुळें सांगितलीं आहेत. करुण रसांत दृष्टि नत होते म्हणजे त्यांत बुबुळें खालच्या बाजूस जातात, म्हणून या रसांत

---

(६२) भा. ना. ८-९३ ते ९८

पातन नामक कर्म सांगितलें आहे. अद्भुत रसांत आश्चर्यानें डोळे विस्फारित होतात, म्हणून त्यावेळीं निष्क्रमण कर्म करावें. शृंगारांत कटाक्ष फेंकतात म्हणून यांत तारा विवर्तित कराव्यात व इतर सर्व ठिकाणीं बुबुळें प्राकृत म्हणजे स्वाभाविक ठेवावींत.

४२ भ्रू, पुट व तारा यांचीं जरी भिन्न भिन्न कर्में असतात तरी या सर्वांच्या मदतीनें जी दृष्टि होते ती वेगळीच आहे. निरनिराळ्या रसांस व भावांस अनुसरून भरतानें हिचे छत्तीस प्रकार सांगितले आहेत.[६३] त्यांची विभागणी करतांना आठ रसांस अनुसरून आठ रसदृष्टी, आठ स्थायिभावांस अनुसरून आठ स्थायी दृष्टी व निरनिराळ्या व्यभिचारी भावांत उपयोगास येणाऱ्या वीस संचारिणी दृष्टी अशी विभागणी केली आहे. पण या दरएक दृष्टीचें वर्णन वाचूं लागलें असतां त्यांत घोंटाळा झालेला दिसून येतो. उदाहरणार्थ, रसदृष्टींच्या वर्णनांत रौद्री दृष्टीचें वर्णन दिलें नसून, त्याऐवजीं आठ रसदृष्टींचीं नांवें सांगतांना न सांगितलेल्या शान्ता दृष्टीचें वर्णन दिलेलें आढळतें.[६४] असाच घोंटाळा संचारिणी दृष्टींत आढळून येतो. संचारिणी दृष्टींची एकंदर संख्या देतांना जरी वीस म्हणून दिली आहे, तरी त्या विसांचीं नांवें देतांना अठराच दृष्टींचीं नांवें दिलीं आहेत. ह्या नांवांत जिह्मा व ललिता या दृष्टींचीं नांवें दोनदां[६५] आल्यामुळें असा घोंटाळा झाला आहे. हीं नांवें अर्थातच लेखकाच्या चुकीनें दोनदां लिहिलीं जाऊन खरीं दोन्ही नांवें राहून गेलीं असलीं पाहिजेत. संचारिणी दृष्टींचीं हीं अठरा नांवें दिल्यानंतर त्यांचें वर्णन करतांना मलिनेचें वर्णन दिलेलें आढळत नाहीं व लज्जिता म्हणून दुसऱ्याच एका दृष्टीचें वर्णन दिलेलें आढळतें.[६६] दृष्टींचें वर्णन देऊन झाल्यानंतर त्यांचा उपयोग केव्हां केव्हां करावा ह्याविषयीं सांगतांनाहि पण घोंटाळा झालेला दिसून येतो. कारण ह्या वर्णनांत श्रांता[६७] म्हणून एका दृष्टीचा उपयोग सांगितला आहे. पुस्तकाच्या प्रती काढतांना लेखकाच्या चुकांमुळें हा सर्व घोंटाळा उत्पन्न झाला आहे. पण उपलब्ध व त्यांतून मिळण्यास शक्य असलेल्या प्रतींच्या साहाय्यानें हा घोंटाळा दूर होत नसल्यानें ह्या दृष्टींचा उपयोग केव्हां व कसा करावयाचा, इत्यादि गोष्टींकडे वळणेंच बरें.

४३ आठ रसदृष्टी पुढीलप्रमाणें:-

(१) चित्त संतुष्ट किंवा प्रसन्न झालें असतांना, खोट्या रागाचा आव आणला असतां, शृंगारसूचक भ्रूक्षेप किंवा कटाक्ष दिसून येतात. या दृष्टीला **कान्ता** असें म्हणतात. हिचा अभिनय शृंगाररसाचे वेळीं करावयाचा असतो.

---

(६३) भा. ना. ८ – ३८ ते ९० (६४) भा. ना. ८ – ५१
(६५) भा. ना. ८ – ४०, ४१ (६६) भा. ना. ८ – ६३
(६७) भा. ना. ८ – ८३

(२) एकादी भयंकर गोष्ट किंवा एकादें भयंकर श्वापद किंवा दृश्य दृष्टीस पडलें कीं मनुष्याच्या पापण्या निश्चल रहातात, बुबुळें वरच्या बाजूला जातात व त्यांतील बाहुल्या चंचल होतात, अशा दृष्टीला **भयानका** म्हणतात व इचा अभिनय भयानक रसांत करावयाचा असतो.

(३) हंसताना डोळ्याच्या पापण्या आकुंचित झाल्यानें लहान व गोंधळलेल्या दिसतात. अशा प्रकारच्या दृष्टीला **हास्या** दृष्टि असें नांव दिलें आहे. हास्य रसांत इचा अभिनय करावयाचा असतो.

(४) मनुष्य दुःखित झाला असतां त्याचे डोळे अर्धवट मिटलेले दिसतात, बाहुल्या अश्रुपूर्ण होतात व दृष्टि स्तब्ध होऊन नासाग्रीं लागते. हिलाच **करुणा** दृष्टि म्हणतात व इचा करुणरसांत अभिनय करतात.

(५) एकादी आश्चर्यजनक गोष्ट पाहिली असतां डोळ्यांच्या पापण्यांचे केंस आकुंचित होतात, बुबुळें व तारका उंच, सौम्य पण विकसित होतात. हिला **अद्भुता** म्हणतात. अद्भुत रसांत इचा उपयोग करतात हें सांगावयास नकोच.

(६) वीररसांत मनुष्याचे डोळे तांबडे होतात, बुबुळें उंच गेलेलीं व निश्चल असतात व डोळ्यांचा मध्यभाग विकसित होतो; अशा दृष्टीलाच **वीरा** दृष्टि म्हणतात.

(७) कांहीं किळसवाणी गोष्ट पाहिली असतां डोळ्याच्या पापण्या व डोळ्याच्या दोन्ही कोंपऱ्यांतील भाग आकुंचित होतात व पापण्या आकुंचित झाल्यानें पापण्यांचे केंस एकमेकांस लागून रहातात. बीभत्स रसांत केल्या जाणाऱ्या अशा दृष्टीला **बीभत्सा** दृष्टि असें म्हणतात.

(८) शान्त मनःस्थितींत दृष्टि नासाग्रीं खिळलेली असते. ह्या स्थितींत डोळ्याच्या पापण्या अर्धवट मिटलेल्या दिसतात. ह्या दृष्टीला तिच्या शान्त स्थितीवरून **शान्ता** असें नांव आहे.

४४ आतां स्थायीभाव दृष्टींचें वर्णन करूं:-[६८]

(१) मनांतील रति हा भाव दर्शविणारी दृष्टि मधुर व प्रेमळ असते. ह्या दृष्टींत डोळ्याचा मध्यभाग विकसित होतो. हिलाच **स्निग्धा** दृष्टि म्हणतात.

(२) हास्य स्थायीभावांतील दृष्टि किंचित् बाजूला वळलेली असते. हिच्यांतील तारका विकसित व सस्पृह असतात. हिलाच **हृष्टा** दृष्टि म्हणतात.

---

(६८) भा. ना. ८-५३ ते ६०

(३) शोक ह्या स्थायी भावांतील दृष्टि मंद असते. डोळे पाण्यानें डब-डबल्यामुळें तारका रुद्ध झालेल्या दिसतात व डोळ्याच्या वरच्या पापण्या अर्धवट खालीं पडलेल्या दिसतात. ह्या दृष्टीलाच **दीना** दृष्टि असें म्हणतात.

(४) क्रोध या स्थायीभावांतील दृष्टि कठोर व निश्चल असते. ह्या **क्रुद्धा** दृष्टींत डोळ्याच्या पापण्या व बुबुळें निश्चल असतात व भुंवया वक्र होतात.

(५) मनुष्याची वृत्ति उत्साही असतांना त्याची दृष्टि वरप्रमाणेंच निश्चल असते खरी; पण ती विकसित आणि सात्विक असते. ह्या उत्साही दृष्टीला **दृप्ता** दृष्टि म्हणतात.

(६) भय नामक भावांत डोळ्याची खालची पापणी खालीं व वरची वर अशी होऊन डोळे पांढरे होतात; म्हणजे बुबुळें भयानें कंपित होऊन डोळ्यांच्या मध्यभागांतून वरच्या बाजूस निघून जातात. हिचें नांव **भयान्विता** होय.

(७) जुगुप्साभावांत डोळ्याच्या पापण्या आकुंचित झाल्यानें, डोळ्याचा मध्यभागहि अर्थात् आकुंचित होतो व तो आकुंचित झाला म्हणजे स्वाभाविक-पणेंच बुबुळें जणूं पुढें दिसणारी गोष्ट पहाण्यास विटल्यानें मिटून घेतल्याप्रमाणें दिसतात. हीच **जुगुप्सिता** दृष्टि.

(८) विस्मयभावांत दृष्टि विकसित असते खरी, पण डोळ्यांतील बुबुळें सारखीं खालींवर होत असतात आणि कधीं कधीं विस्मय फारच वाटल्यास फार वरच्या बाजूस जाऊन डोळे पांढरे होतात. हिलाच **विस्मिता** असें म्हणतात.

४५ व्यभिचारी भावांत केल्या जाणाऱ्या[६१] दृष्टी पुढील प्रमाणेः—

(१) मनःस्थिति शून्य असतां, एकाद्या गोष्टीचें ध्यान करीत असतां, समोर एकादी वस्तु दिसत असली तरी ती दिसल्याचा मनाला बोध होत नाहीं व त्या-मुळें ती गोष्ट दिसल्याचें ज्ञान झाल्यानें, चेहऱ्यांत किंवा दृष्टींत पडणारा फरक पडत नाहीं; म्हणून अशा वेळीं डोळे उघडे असतांहि मिटल्याप्रमाणेंच असतात. म्हणून ह्या दृष्टीला **शून्या** दृष्टि असें म्हणतात. ह्या दृष्टींत दोन्ही डोळ्यांतील बुबुळें स्तब्ध व एका रेषेंत असतात तसेंच नेत्रपुट व डोळ्याच्या पापण्याहि निश्चल असतात. ही दृष्टि चिन्तेंत दिसून येते.

(२) लज्जा वाटली असतां दृष्टि खालीं वळते, डोळ्याची वरची पापणी लाजेनें नत होते व पापणीचे केंस वक्र होतात. हीच **लज्जिता** दृष्टि होय.

(३) मुखकमल म्लान झालें असतां डोळ्यांतील चमक व तरतरी नष्ट होते; अशा वेळीं भुंवया, पापण्या, सर्व म्लान दिसतात आणि बुबुळें दुःखानें

---

(६१) भा. ना. ८-६२ ते ९०

जणूं काय खालच्या पापणीचे आंत जात आहेत अशीं दिसतात व एकंदर दृष्टि मंद दिसते. ही **म्लाना** दृष्टि अपस्मार, व्याधि, ग्लानि इत्यादि भावांत दिसून येते.

(४) मन विषण्ण झालें असतां दृष्टि अधोगत होते. याप्रमाणें दृष्टि अधोगत झाल्यानें वरच्या पापण्या मिटल्यासारख्या होऊन मोठ्या दिसतात. बुबुळें इकडे तिकडे हलून मध्येंच स्तब्ध होतात. हीच **विषण्णा** दृष्टि होय. हिचा अभिनय विषण्ण मनःस्थितींत करितात.

(५) एकादे वेळीं आपल्या हातून चुकून एकादें दुष्कृत्य झालें असतां आपली शंका कोणास आली आहे, ही वृत्ति उत्पन्न होऊन आपली जी साशंक, भित्री व संशोधन करणारी दृष्टि होते ती **शंकिता** होय. ही शंकिता दृष्टि किंचित्काल स्थिर तर दुसऱ्याक्षणीं विचारपूर्ण म्हणजे वर गेलेली दिसते; कधीं कोणी आपल्यास ओळखलें तर नाहीं ह्या विचारानें आजूबाजूस वळते तर दुसऱ्या क्षणीं लोकांच्या दृष्टीस पडण्याचें चुकविण्याकरितां खटपट करीत असते. या दृष्टींत या प्रमाणें बाहुल्यांचा गोंधळ उडालेला दिसून येतो.

(६) **मुकुला** दृष्टींत डोळ्याच्या पापण्या स्फुरण पावत असतात व उमलणाऱ्या फुलाच्या पाकळ्यांप्रमाणें एकमेकांस स्पर्श करीत असल्यानें बुबुळें साहजिकपणें त्यांस लागलेलीं दिसतात. ही दृष्टि झोंपेंत, सुखांत व स्वप्नांत दिसून येते.

(७) **कुंचिता** दृष्टींत डोळ्याचे प्रान्त भाग आकुंचित झाल्यानें डोळ्याच्या बाहुल्याहि आकुंचित झालेल्या दिसतात. डोळे दुखूं लागले असतां, अनिष्ट गोष्ट दिसली असतां अथवा असूयेनें एकाद्या गोष्टीकडे पहाणें टाळावयाचें असतांना ही दृष्टि करितात.

(८) जेव्हां एकाद्या विशिष्ट स्थळीं तिरक्या दृष्टीनें बघावयाचें असतें तेव्हां डोळ्याच्या पापण्या मिटलेल्या व आकुंचित कराव्या लागतात व दृष्टि कोणाला न कळेल अशी तिरकस ठेवावी लागते. ह्या दृष्टीलाच **जिह्मा** दृष्टि म्हणतात. हिचा अभिनय असूया, आळस, जाड्य, इत्यादि भावांत केला जातो.

(९) दुःखामुळें डोळ्यांच्या पापण्यांची उघडझांप होते व बाहुल्यांची चमक कमी होते. ही दृष्टी निराशा, पीडा, संकट, यांमुळें उत्पन्न होते. हीच **अभितप्ता** दृष्टि होय.

(१०) दृष्टि **ललिता** असतांना भ्रूक्षेप होतात, डोळ्याच्या पापणीचे अग्रभाग आकुंचित होतात, आणि दृष्टि सुखवश झाल्यानें मधुर, आनंदी व जणूं काय सस्मित अशी दिसते. ह्या दृष्टीचीं आनंद व हर्ष हीं कारणें होत.

(११) कांहीं तरी तर्क काढीत असतांना मनुष्य विचारांत असल्यानें त्याची दृष्टि अधोगत असते. पण विचाराचा ओघ सुटतांच मध्येंच त्याच्या बाहुल्या विकसित होतात, बुबुळें उंच होतात व डोळ्याच्या वरच्या पापण्या वरतीं केल्या जातात, म्हणजेच मनुष्य डोळे ताठ करून-वटारून-बघूं लागतो. या प्रकारच्या दृष्टीलाच **वितर्किता** दृष्टि असें म्हणतात. एकाद्या गोष्टीची आठवण किंवा एकाद्या गोष्टीचा विचार करीत असतां हिचा अभिनय करावा.

(१२) **अर्धमुकुला** दृष्टींत डोळा अर्धविकसित कळीप्रमाणें दिसतो. या दृष्टींत डोळ्याच्या पापण्या व त्यांचे केंस मुकुलेहून कमी प्रमाणांत पण जवळ जवळ एकमेकांस लागतील इतके जवळ येतात. आल्हाद्कारक सुगंध, सुखस्पर्श, इत्यादिकांमुळें मनुष्याची ही दृष्टि होते.

(१३) **विभ्रान्ता** दृष्टींत बाहुल्या स्थिर नसतात, तर सारख्या इकडून तिकडे फिरत असतात. पापण्या वरच्या वर व खालच्या खालीं जास्त प्रमाणांत गेल्यानें डोळा विस्तृत होतो, व दृष्टि व्याकुळ दिसते. गोंधळ, गडबड, हीं या दृष्टीचीं कारणें होत.

(१४) पापण्या सारख्या उघडझांप करीत असल्या म्हणजे बाहुल्याहि स्वाभाविकपणेंच कधीं दिसतात व कधीं झांकल्या गेल्यानें अदृश्य होतात. या दृष्टीला **विप्लुता** दृष्टि म्हणतात. मूर्खपणा केला असतां, उन्माद झाला असतां, दुःख किंवा पीडा झाली असतां, मरण जवळ आलें असतां ही दृष्टि दिसून येते.

(१५) **आकेकरा** दृष्टींत डोळ्याचे प्रान्तभाग व पापण्या आकुंचित होतात, दोन्ही कडील-खालील वरील-पापण्या जवळ जवळ आल्यानें दृष्टी अर्धवट मिटत असलेली दिसते व बाहुल्या सारख्या इकडून तिकडे हलत असतात. डोळ्यांपुढें चक्र झालें असतां, एकादी गोष्ट एकदम पाहिल्यानें डोळे दिपावले असतां व झोपेंतून एकदम उठलें असतां, ही दृष्टि होते.

(१६) डोळा विकसित झाला असतां वरच्या पापण्या वर व खालच्या पापण्या खालींच राहतात; त्यांची उघड झांप होत नाहीं व बाहुल्या स्थिर असतात. ही **विकासिता** दृष्टि गर्व, राग, क्रूरपणा इत्यादि भावांचे वेळीं नजरेस येते.

(१७) मध्यम प्रकृतीच्या माणसानें मद्यसेवन केलें असतां त्याचे डोळे तारवटलेले दिसतात व बाहुल्या चंचल दिसतात. ही **मध्यममदा** दृष्टि होय.

(१७) **अधममदा** दृष्टि नत असते. डोळ्यांची उघडझांप चालू असते व त्यामुळें बाहुल्या कधीं कधीं दृश्य व कधीं कधीं अदृश्य होतात.

(१८) वैतागलेल्या मनःस्थितींतील दृष्टि ही **त्रस्ता** दृष्टि होय. या दृष्टींत पापण्या वरच्या वर व खालच्या खालीं केल्या जातात आणि बुबळें सारखीं

झालेल असतात. याप्रमाणें निरनिराळ्या रसभावांत करावयाच्या निरनिराळ्या दृष्टि सांगितल्या आहेत.

४६ दृष्टीचे इतके भेद जरी झाले तरी अभिनयांत डोळ्यांचें काम इतक्यानेंच संपत नाहीं. विशिष्ट वस्तूकडे विशिष्ट तऱ्हेनें पाहण्याचेहि आणखी आठ प्रकार आहेत. त्यांस दर्शनप्रकार असें म्हणतात. जेव्हां दोन्ही डोळ्यांचीं बुबुळें एका रेषेंत असतील तेव्हां त्या पाहण्यास **सम** म्हणतात. तींच बुबुळें पापण्यांच्या केंसाआड वक्रगतीनें गेलीं असतां त्या पहाण्यास **साचीकृत** असें म्हणतात. एकादा पदार्थ निरखून पहात असतां होणाऱ्या दर्शन प्रकारास **अनुवृत्त** म्हणतात. एकाद्या वस्तूकडे पाहिलें असतें त्यास **आलोकित** व पाठीमागील वस्तु पहात असतां त्यास **विलोकित** म्हणतात. प्रलोकितांत बाहेरच्या बाजूस वळून पहावयाचें असतें. उंच वरचें कांहीं पहावयाचें असल्यास **उल्लोकित** आणि खालील वस्तु पहावयाची असतां **अवलोकित**, हे आठ दर्शन प्रकार झाले.

४७ डोळ्यांच्या खालील चेहऱ्याचा भाग म्हणजे नासिका होय. नासिकेचा अभिनय सहा प्रकारांनीं करतां येतो.[७१] हा अभिनय अर्थात नाकपुड्यांच्या स्थितीवर अवलंबून असतो. नाकपुड्या वारंवार जवळ जवळ आणल्या असतां त्यांस **नता** व त्या एकदांच जवळ आणून ठेवल्या म्हणजे त्यांस **मन्दा** म्हणतात. ह्याच नाकपुड्या विस्तारल्यास त्यांस **विकृष्टा** व श्वास वर घेतांना होतात तशा केल्या म्हणजे त्यांना **सोच्छ्वासा** म्हणतात. विकृष्ट स्थितीच्या उलट म्हणजे त्या संकुचित केल्या असतां त्यांस **विकूणिता** व स्वाभाविक स्थितींत ठेवल्यास त्यांस **स्वाभाविका** म्हणतात. मनांत निर्वेद, चिन्ता, औत्सुक्य व शोक हे भाव उत्पन्न झाले असतां नाकपुड्या मंद कराव्यात. तीक्ष्ण वास आला असतां, भय किंवा दुःख झालें असतां, राग आला असतां, श्वास जोरानें चालू असतां, त्या विकृष्ट कराव्यात आणि दीर्घ श्वास सोडतांना किंवा मधुर वास घेतांना त्या सोच्छ्वासा कराव्यात. दुःख झालें असतां, मत्सर वाटला असतां, नाकपुड्या विकूणित कराव्यात व जेथें विशेष प्रकारचा भाव नसेल तेव्हां त्या स्वाभाविक स्थितींत ठेवाव्यात.

४८ निरनिराळ्या रसभावांत ज्याप्रमाणें डोळ्यांत व नाकपुड्यांत फरक पडतो त्याचप्रमाणें तो गालांतहि पडतो. हा गालांतील प्रकार खालील प्रकारांनीं दाखवितां येईल.[७२] दुःखाचे वेळीं गाल बसलेले दिसतात त्यांस **क्षाम** असें म्हणावें. आनंदाचे प्रसंगीं गाल जरासे फुगलेले दिसतात. त्यांस **फुल्ल** म्हणतात. उत्साह

---

(७०) भा. ना. ८–१०० ते १०३ (७१) भा. ना. ८–१२३ ते १२७
(७२) भा. ना. ८–१२८ ते १३२

हर्षानीं किंवा गर्व वाटला असतां गाल फुगले पूर्णपणें फुगलेले असून त्यांस **पूर्ण** म्हणतात. हंसतांना गाल स्फुरण पावतात त्यांस **कम्पित** व थंडी वाजून आली असतां, भय वाटलें असतां, ताप आला असतां, अंग कांपत असतां, गाल आकुंचित केले जातात, त्यांस **कुंचित** म्हणतात. विशेष मनःस्थिति नसतांना जे स्वाभाविक गाल असतात त्यांत **सम** म्हणतात.

४९ आतांपर्यंत मुखांतील वरच्या भागांचें वर्णन झालें. आतां अधर भागांतील अधराच्या क्रिया[७३] काय काय आहेत तें पाहूं. अधर फिरविल्यास त्यास **विकूणन** म्हणतात. ही अधर क्रिया कांहीं वेदना झाली असतां, मत्सरग्रस्त झाले असतां, कोणी अपमान केला असतां अथवा आळसानें स्वस्थ बसलें असतां चाललेली दिसून येते. मनुष्य रागावला असतां, त्याला थंडी वाजून आली असतां, तो रोगग्रस्त झाला असतां, त्याला भीति वाटली असतां अथवा फार मोठा जय मिळाला असतां, त्याचे ओंठ स्फुरूं लागतात—कम्प पावतात. यासच ओंठांचें **कम्पन** म्हणतात. लीलाविब्बोकादि भावांत अथवा सुरतप्रसंगीं स्त्रियांचा ओंठ बाहेर येतो तेव्हां त्यांच्या त्या क्रियेस **विसर्ग** असें म्हणतात. श्रम झाले असतां ओंठ आंत जातो. या अधरक्रियेस **विनिगूहन** म्हणतात. फार क्रोध आला असतां मनुष्य ओंठ चावतों, तेव्हां त्या ओंठ चावण्याचे क्रियेस **संदष्टक** म्हणतात. अभिनंदनाचे वेळीं, अतिशय कम्प सुटला असतां ओंठ वर उंच केला जातो त्यास **समुद्ग** ओंठ म्हणतात.

५० ओंठाच्या खालील चेहऱ्याचा भाग म्हणजे हनुवटी होय. ह्या हनुवटींत वेळो वेळीं पडणारा फरक ओंठ, जीभ व विशेष करून दांत यांच्या मदतीनेंच केला जातो. पण हा दांतांनीं झालेला फरक हनुवटीवर दिसून येत असल्यानें यास दंतकर्म न म्हणतां चिबुककर्म असेंच म्हटलें आहे. चिबुकानें होणारे अभिनय सात प्रकारचे आहेत.[७४] दांत एकमेकांशीं घांसले गेले कीं त्यास **कुट्टन** म्हणतात. ते एकमेकांवर आपटल्यास त्यांस **खण्डन** व खालील वरील दांत घट्ट दाबून धरले तर त्यांस **छिन्न** म्हणतात. हेच छिन्न दांत एकमेकांपासून दूर केल्यास त्यांस **चिकित** व एकमेकांस स्पर्श होतो न होतो इतक्या अन्तरावर ठेवल्यास त्यांस **सम** म्हणतात. दांतांनीं खालील ओंठ चावला असतां त्यास **दृष्ट** व जिभेनें ओंठ चाटला असतां त्यास **लेहन** म्हणतात. यांपैकीं भय वाटलें असतां, थंडी वाजत असतां, कांहीं रोग झाला असतां, कुट्टन दांतांचा; संताप आला असतां, मनःक्षोभ झाला असतां, खण्डन दांतांचा; रोग झाला असतां, भय वाटलें असतां, थंडी वाजत असतां, मरण-

---

(७३) भा. ना. ८–१३३ ते १३८ (पा. भे. संदृष्टक = संदष्टक)

(७४) भा. ना. ८–१३९ ते १४४

प्रसंगीं जो एक प्रकारचा आवाज निघतो त्यावेळीं, छिन्न दांतांचा; जांभई आली असतां चिकित दांतांचा व आपली दुसऱ्याच्या नजरेस न पडण्यासारखी गोष्ट दुसऱ्यानें पाहिली, असें वाटलें असतां लेहनाचा अभिनय होतो. ही लेहनक्रिया मुलींच्या लाजण्याचे वेळीं, विशेष दिसून येते. स्वाभाविक मनःस्थितींत सम दांतांचा व क्रोध आला असतां दष्ट दांतांचा अभिनय करावा.

५१ आतांपर्यंत निरनिराळ्या रसभावांत मुखाच्या उपांगांचा कसा अभिनय करावा, याचें वर्णन झालें. आतां डोकें कोणत्या मनःस्थितींत कसें ठेवावयाचें असतें, तें पाहण्याचें राहिलें आहे. डोकें निरनिराळ्या तेरा प्रकारांनीं हलवून त्यांच्या द्वारें अभिनय करावयाचा असतो. शीर्ष हलविण्याचे हे तेरा प्रकार खालीं दिल्याप्रमाणें आहेतः–

(१) डोकें खालीं व वर हळू हळू हालविलें म्हणजे **आकम्पित** शिराचा अभिनय होतो.

(२) तें हळू हळू खालच्या बाजूस किंचित् वांकविलें तर त्यास **धुत** शीर्ष म्हणावें.

(३) तेंच लौकर लौकर खालच्या खालीं केलें कीं त्यास **विधुत** म्हणावें.

(४) एकदां उजवीकडे व एकदां डावीकडे असें क्रमानें पाहिलें असतां शिर **परिवाहित** होतें.

(५) **आधुत** शिराच्या अभिनयांत डोकें एकदांच किंचित् वांकडें करून उंच करावयाचें असतें.

(६) तें एकदांच वांकडें खालीं करून ठेवलें कीं **अवधुत** झालें.

(७) किंचित् एका बाजूला खांद्यावर तें वांकविलें कीं, त्यास **अंचित** म्हणावें.

(८) खांदे जरासे वर करून मान आकुंचित करून खालीं बघितलें असतां शिरास **निहञ्चित** म्हणतात

(९) आपल्या पाठीमागची गोष्ट पहावयाची असतां आपण डोकें एका बाजूला वळवून बघतों अशा प्रकारच्या शीर्षास **परावृत्त** म्हणतात.

(१०) खूप उंच पहात असतां शिर **उत्क्षिप्त** होतें.

(११) अगदीं खालीं पाहूं लागलें असतां तें **अधोगत** होते.

(१२) **लोलितांत** डोकें चोहोंबाजूंस हलवावयाचें असतें.

(१३) **कम्पितांत** तें भराभर खालींवर करावयाचें असतें.

---

(७५) भा. ना. ८–१७ ते ३५

५२. या तेरा प्रकारांचा उपयोग खालीं दिलेल्या निरनिराळ्या प्रसंगीं करावयाचा असतोः--

(१) कसलीशी ओळख पटलेली दाखवावयाची असतां, कोणाला उपदेश किंवा प्रश्न करावयाचा असतां, स्वाभाविकपणें बोलत असतां, कोणाला कांहीं दाखवीत असतां, अथवा कोणाला बोलवावयाचें असतां नटानें आकम्पित शिराचा अभिनय करावा.

(२) रागाचा अभिनय करावयाचा असेल तेव्हां, एकाद्या विचारांत गढलेलें दाखवावयाचें असतां, एकादी गोष्ट समजली आहे असें दाखवितांना, दुसऱ्याचे मनावर कांहीं ठसवितांना, दुसऱ्यावर रागावलों आहों असें भासविण्याचे प्रसंगीं, एका मागून एक अनेक प्रश्न विचारण्याचे वेळीं, शिर कम्पित करावें.

(३) धुत शिराचा अभिनय इच्छित वस्तु प्राप्त झाली नसल्यास, मन कोणत्याहि कारणानें उद्विग्न झालें असल्यास, एकादी चमत्कृतिजन्य गोष्ट पाहून विस्मय वाटल्यास, मनाला कसली तरी खात्री पटलेली दाखवावयाची झाल्यास, आपल्या मार्गांत कोणी अडथळा असल्याचे किंवा शून्य मनानें पहात असल्याचें दाखविणें झाल्यास, धुतशीर्षाचा अभिनय करावा.

(४) थंडीनें गारठून गेल्याचा, कोणत्याहि कारणानें भयभीत झाल्याचा, त्रासाचा, ताप आल्याचा, दारू प्यालयाचा अभिनय विधुत शिरानें करावा.

(५) कांहीं नवीन गोष्ट पाहून विस्मय वाटल्यास, हर्षोत्पादक कारणानें आनंद झाल्यास, कसल्याहि गोष्टीचें स्मरण झालेसें दाखविणें झाल्यास, क्रोध किंवा विचारमग्न मन असल्यास, मदतीच्या आशेनें इकडे तिकडे पहात असल्यास, एकादी गोष्ट किंवा विचार दुसऱ्यापासून लपवून ठेवणें झाल्यास किंवा सहज लीलेचा प्रसंग करून दाखविणें झाल्यास डोकें परिवाहित करावें.

(६) गर्वाच्या अभिनयाचे वेळीं, स्वतःस मोठे समजून ' वा रे मी ! ' म्हणून आपल्यास जणूं शाबासकी द्यावयाची असतां, इकडे तिकडे बाजूला वळून किंवा वर वर पहाण्याचे प्रसंगीं, असंभाव्य गोष्ट घडून आल्याचें दाखविण्याचे वेळीं आधुत शिर करावें.

(७) अवधुत शिराचा अभिनय कोणाला निरोप पोंचता करावयाचा असल्यास, एकाद्याशीं बोलावयाचें झाल्यास, कोणाची ओळख पटलेली दाखविण्याचे वेळीं करतात.

(८) कांहीं रोग झाला असतां, मूर्च्छा आली असतां, एकाद्या मृतासंबंधीं मनांत विचार आले असतां अंचित शिराचा अभिनय करितात.

(९) निहंचिताचा अभिनय बहुधा शृंगार स्त्रीच करतात. निहंचित शिर स्त्रियांनीं लीला, विलास, बिब्बोक, कुट्टमित, मोट्टायित, व किलकिंचित इत्यादि भावांत करावें.

(१०) कोणाला प्रश्न विचारतांना, कांहीं पहातांना किंवा तोंड लपवितांना शिर परावृत्त करावें.

(११) उंच किंवा आकाशांतील गोष्टी पहावयाचे प्रसंगीं शिर उत्क्षिप्त करावें, हें सांगावयास नकोच.

(१२) कोणत्याहि कारणानें लाजेचा अभिनय करून दाखविण्याचे वेळीं, माठ्यांना किंवा बरोबरीच्या लोकांना नमस्कार करण्याचे प्रसंगीं, कांहीं दुःख झाल्याचें दाखविण्याचे प्रसंगीं, मुख खालीं करावें म्हणजेच अधोगत शिराचा अभिनय करावा.

(१३) वेडामुळें अथवा क्रोधामुळें मनुष्य देहभान विसरला असल्यास, त्यास कोणत्याहि रोगानें पछाडलें असतां, फार मद्यसेवन केलें असतां, ग्रहादींची बाधा झाली असल्यास, झोंप येत असल्यास, डोकें वाटेल तिकडे झुकांडी खातें म्हणून वरील प्रसंग दाखवावयाचे झाल्यास त्यावेळीं शिर लोलित करावें.

५३ याप्रमाणें नाट्याचा मुख्य भाग जो मुखज अभिनय त्याचें वर्णन झालें. आतां नृत्याच्या व नृत्ताच्या ज्या अंगक्रियांचा नाट्याला उपयोग होतो त्याचें वर्णन केलें म्हणजे नटाच्या नाट्याभिनयाचा पूर्ण विचार होईल. नटाला प्रत्यक्ष भूमिका घेऊन त्या भूमिकेप्रमाणें सर्व वर्तन करावयाचें असल्यानें, धांवतांना त्यानें भराभर पावलें उचलावींत किंवा विचारमग्न असतांना संथपणें चालावें; कंबर, मांड्या, जंघा, अमुक एका विशिष्ट स्थितींत ठेऊन उभें रहावें इत्यादि गोष्टी सांगत बसणें, हें 'प' चा उच्चार करतांना ओंठाला ओंठ लावावा किंवा पाणी पितांना ओंठाला पेला लावून तोंडांत घुटका घेऊन तो गिळून टाकावा, हें सांगण्याप्रमाणेंच हास्यापद होईल. अभिनय करतांना आत्मभाव विसरून जाऊन नट त्या भूमिकेशीं एकरूप झाला म्हणजे स्वाभाविकपणेंच त्याच्या भाषणानुरूप, रसभावानुरूप त्याचे अंगविकार घडून येतील. म्हणून नृत्तांत आलेल्या प्रत्येक क्रियेचा नाट्यदृष्ट्या उपयोग न सांगतां अगदीं आवश्यक वाटणाऱ्या अंगक्रियांचा अभिनयदृष्ट्या उपयोग सांगावयाचा आहे. तसेंच ह्या अंगक्रिया किती प्रकारच्या आहेत, त्या कशा कराव्यात इत्यादींचें सविस्तर वर्णन नृत्तांत आलेंच असल्यामुळें त्यासंबंधीं कांहीं एक न लिहितां, कोणत्या क्रियेचा कोणत्या अर्थीं अभिनय करावा एवढेंच आतां सांगावयाचें आहे.

५४ नाट्याभिनयांतील मुख्य जें मुख, त्यानंतर शरीराच्या इतर सर्व भागांत वक्षःस्थलाला विशेष महत्त्व येतें. नृत्तांत वक्षःस्थलाचे आभुग्न, निर्भुग्न, प्रकम्पित, उद्वाहित, व सम असे जे पांच प्रकार सांगितले आहेत, त्यांपैकीं आभुग्न उर गोंधळलेल्या किंवा विषादयुक्त मनःस्थितींत करावा. मूर्च्छा आली असतां, शोक झाला असतां, छातींत दुखत असतां, एकाद्या रोगानें मनुष्य पीडित झाला असतां, थंडीवाऱ्यानें गारठला असतां किंवा लाज वाटली असतां, छाती स्वाभाविकपणेंच आंत जाऊन खांदे शिथिल झालेले दिसतात; म्हणून ह्या सर्व ठिकाणींहि आभुग्नच उर करावा. एकाद्या प्रश्नास आपण सत्य तेंच उत्तर देत असतां, अहंपणानें गोष्टी बोलत असतां, कांहीं चमत्कृतिजन्य पाहिलें असतां, छाती वर काढली जाते व खांदे सरळ सारखे व उन्नत राहतात, म्हणून ह्या प्रसंगीं निर्भुग्न उर करावा. कोणी कोणी असें म्हणतात कीं लांब सुस्कारा टाकतांना, जांभया देतांना, स्त्रियांच्या बिब्बोकादि विशेष भावांतहि निर्भुग्न उर करावा. पण सुस्कारा सोडतांना, जांभया देतांना, वरचें कांहीं पहातांना छाती नुसती जराशी वर होत नाहीं तर जास्त उन्नत होते म्हणून अशा प्रसंगीं उद्वाहित उर करावा, असेंहि कांहींचे म्हणणें आहे. हंसतांना, रडतांना, फार श्रम किंवा फार भय वाटून श्वास सोडतांना, कफ झाला असतां, छाती वर खालीं होते म्हणून अशा प्रकारच्या अभिनयाचे प्रसंगीं छाती कंपित करावी. स्वाभाविक स्थितींत छाती सम असतेच. छातीच्या खालील शरीराचा भाग म्हणजे पोट होय. त्याच्या[७६] क्षाम, खल्ल व पूर्ण ह्या तीन प्रकारांपैकीं हंसतांना व रडतांना क्षाम पोटाचा अभिनय करावा. एकादा रोग झाला असतांना, तप केल्यानें शरीरास कष्ट पडले असतां, भूक लागली असतांना, पोटाला खळ पडतें म्हणून अशावेळीं खल्ल उदराचा अभिनय करावा. श्वास सोडतांना, उदरासारखा रोग झाला असतांना, खूप जेवलें असतांना पोट फुगलेलें दिसतें म्हणून अशा प्रसंगीं किंवा एकादा तुंदिलतनु दोंदिलपोट्या दाखवावयाचा असेल तेव्हां पूर्ण उदराचा अभिनय करावा. कटीच्या पांच प्रकारांपैकीं छिन्ना[७७] कटीचा उपयोग फार व्यायामानें थकलें असतां अथवा घाबरलें असतां करावा. ठेंगू-वामनमूर्ती-लोकांच्या चालण्याचा अभिनय करावयाचा असतां कटि प्रकम्पिता[७८] करावी. चालतांना लठ्ठ माणसांची किंवा नाचतांना स्त्रियांची कटि उद्वाहिता[७९] दाखवावी. पार्श्व भागाचा अभिनय निरनिराळ्या प्रसंगीं स्वाभाविकपणें होतोच. यांतील साधारणपणें लक्षांत ठेवण्यासारखा म्हणजे प्रसारितें[८०] नांवाचा पार्श्वभागाचा प्रकार होय; ह्याचा अभिनय हर्षा-

(७६) भा. ना. ९-१९६ ते २०४

(७७) भा. ना. ९-२१३, २१४ व त्या पुढील श्लोक.

(७८) भा. ना. ९-२१९ (७९) भा. ना. ९-२२०

(८०) भा. ना. ९-२२० (८१) भा. ना. ९-२११

तिशयाचे प्रसंगीं करावा. मांड्यांच्या ज्या पांच अवस्था सांगितल्या आहेत, त्यांपैकीं कंपितं[८२] मांवाचा प्रकार चालतांना करावा. स्त्रियांनीं स्वच्छंदपणें चालतांना मांड्या वलितें[८३] कराव्यात. थकलें असतां अथवा मन खिन्न झालें असतां जेव्हां मनुष्य स्वस्थ उभा रहातो, त्या वेळीं त्याच्या मांड्याहि स्थिरच असतात. म्हणून अशा प्रसंगीं मांड्या स्तंभितें[८४] ठेवाव्यात. पोटऱ्या हलविण्याचे जे पांच प्रकार आहेत त्या-पैकीं विदूषकानें पोटऱ्या आवर्तितें[८५] कराव्यात.

५५ आतां कोणत्या भूमिकेचा अभिनय करतांना नटानें कसें चालावें तें पाहूं. वृद्ध माणसांचा[८६] अभिनय करतांना नटानें हातांत काठी घेऊन तिच्या जोरावर शरीर जणूं हळूहळू ढकलीत चालावें व थकलेल्या माणसाप्रमाणें पावलें अगदीं मंदमंद टाकावीत. मनुष्य[८७] फार दमून आलेला दाखवावयाचे वेळीं नटानें अंग संकुचित करून जोरानें श्वास टाकीत, गुढग्यावर हात देत देत हळूहळू चालावें. लठ्ठ[८८] माणसाची चालण्याची तऱ्हा श्वास टाकीत शरीर जणूं पुढें ढकलीत असल्याप्रमाणें दाखवावी. साधारण प्रकृतीच्या माणसानें मद्यसेवन केलें असतां, त्यानें चालतांना पाय एकमेकांत घोंटाळत असल्याचें दाखवावें व अधम प्रकृतीच्या माणसानें मद्यसेवन केलें असल्यास सर्व शरीर वेडेंवांकडें करीत, हात वेडेवांकडे करीत व पाय एकमेकांत अडखळवीत चालावें. व्याधिग्रस्त माणसानें हातापायांत जीव नसल्याप्रमाणें चालावें व त्यानें डोळे खोल गेल्याप्रमाणें व पोट आंत गेल्याप्रमाणें दाखवावें. वेड्या माणसाचा अभिनय करतांना डोळे ओढलेले, केंस सुटलेले, कपडे व अंग धुळींत भरलेले असावेत. ह्या अभिनयाचे प्रसंगीं नटानें अंगावर पुष्कळ तऱ्हेची वस्त्रें, चिंध्या घालाव्यात व चालतांना त्यानें मध्येंच थांबावें, मधेंच रडावें, मध्येंच हंसावें, मध्येंच पळावें तर एकादे वेळीं रस्त्यांत लोळणहि घ्यावी.[८९] लंगड्या[९०] माणसाचा अभिनय करतांना एक पाय स्थिर ठेवून एक पाय बोटांवर टेंकावा. नंतर स्थिर पायाकडील शरीराचा भाग उंच करून दुसरा पाय पुढें

---

(८२) भा. ना. ९–२२४ (८३) भा. ना. ९–२२५
(८४) भा. ना. ९–२२५ (८५) भा. ना. ९–२३१
(८६) भा. ना. १२–१०१ ते १०२ (८७) भा. ना. १२–१०४ पुढील क्षेपक :—
(८८) भा. ना. १२–१०३, १०५, १०६
(८९) भा. ना. १२–१०७ ते १११ (पा. भे. कदाचिद्धावति जवात् ...... । ....
.....................रथ्यास्वनियतालयः ॥
(९०) भा. ना. १२–११८ ते १२०

टाकून चालावें. तळपायाला कांहीं कांटा धोंडा बोचला असतां, पायास भोवरी झाली असतां चवड्यावर अथवा घोटांवर चालावें. पंगु माणसानें पोटऱ्या नत करून खालीं बसून खुरडत खुरडत चालावें. ठेंगू माणसानें सर्व गात्रें संकुचित करून पावलें जवळ जवळ टाकीत चालावें. विदूषकानें[९१] आपल्या गतीनें, भाषणानें व पोषाखानें सर्वांस हंसवून सोडावयाचें असतें. चालतांना हंसू येण्याकरितां त्यानें कधीं कधीं खञ्जाप्रमाणें तर कधीं कुब्जाप्रमाणें तर कधीं विचित्र चेहरा करून त्या भूमिकेस योग्य असें चालावें. कधीं त्यानें बगळ्याप्रमाणें इकडे तिकडे बघत चालावें. शकारानें[९२] आपले दागदागिने, उंची वस्त्रें सांवरीत त्यांकडे मोठ्या अभिमानानें पहात, मध्येंच इकडे तिकडे डौलानें पहात चालावें.

दूराध्वगस्यापि गतिः शनैर्मन्दं परिक्रमात् ।
संकोचनं च गात्रस्य जानुनोश्च विमर्दनम् ॥
स्थूलस्यापि च कर्तव्या गतिर्देहापकर्षिणी ।
समुद्वहनभूयिष्ठा मन्दोत्क्षिप्तपदक्रमात् ॥

चेटानें[९३] नम्रपणानें दबकत दबकत चालावें आणि विटानें[९४] शरीर सम ठेवून दोन्ही पायांत एकेक ताल अंतर राखून पाय मोठ्या ऐटींत उचलीत चालावें. कंचुकीची[९५] गति त्याच्या वयोमानाप्रमाणें दाखवावी. कंचुकी वृद्ध दाखविला असल्यास त्यानें वृद्धाप्रमाणें आणि तो तरुण दाखविला असल्यास त्यानें तरुणाप्रमाणें म्हणजे शरीर ताठ करून व सम ठेवून चालतांना पाऊल अर्धताल उचलून चालावें. कोणत्याहि नटानें अंधारांतून[९६] चालतांना पावलें जमिनीवरून सरपटवीत व हात पुढें पसरून त्याचे सहाय्यानें मार्ग हुडकीत चालावें. सिंह[९७], अस्वल, वानर, यांची गति नरसिंहाप्रमाणें दाखवावी; म्हणजे आलीढ स्थान करून उभें रहावें व एक हात गुडघ्यावर ठेऊन दुसरा वर आकाशाकडे करून ठेवावा, चोहों बाजूस मान वळवून पहावें व सामान्यतः ती तिरकस ठेवावी आणि पांच पांच ताल अंतरावर पावलें टाकावींत.

५६ स्त्रियांनीं उभें रहाण्याचीं तीन स्थानें आहेत:— आयत, अवहित्थ व अश्वक्रान्त. आयतें[९८] स्थानांत डावा पाय सरळ स्वाभाविक सारख्या स्थितींत ठेवावा

---

(९१) भा. ना. १२-१२१, १२२ (९२) भा. ना. १२-१३० (पा. भे. सकारस्य=शकारस्य)
(९३) भा. ना. १२-१२९ (९४) भा. ना. १२-९७ ९८
(९५) भा. ना. १२-९९, १०० (९६) भा. ना. १२-१७
(९७) भा. ना. १२-१३३ते१३५ (९८) भा. ना. १२-१३९ते१४२

व उजवा पाय एक ताल अंतरावर किंचित् तिरकस ठेवतात. ह्या स्थानांत मुख प्रसन्न, उर सम व उन्नत आणि हात नितंबाचे बाजूस सोडून ठेवावयाचे असतात. रंगभूमीवर प्रवेश करतांना, फुलें उधळतांना, शृंगार भाव उत्पन्न झाल्याचें दाखवतांना, रागाचा अभिनय करतांना, रागानें बोटें मोडतांना, गंभीरपणाचा आव आणतांना, चोहों बाजूंस पहातांना, स्त्रियांनीं ह्या स्थानांत उभें रहावें. लीला[९९], विलास, बिब्बोक इत्यादि भावांत, तसेंच भूषणें मिळालीं असतां अथवा पतीची वाट पहात असतां, स्त्रियांनीं एका बाजूकडील कटी, पार्श्व भाग व जंघा किंचित् उन्नत करून, एक हात लताख्य करून ठेवावा व दुसरा हात नितम्बाचे बाजूस सोडून द्यावा. पायांपैकीं उजवा पाय किंचित् तिरकस व डावा मागें ओढून पण सम ठेवावा. ह्या प्रकारें उभें राहिलें असतां ह्या स्थानास अवहित्थ स्थान असें म्हणतात. अश्वक्रान्त[१००] स्थानांत एक पाय समस्थितींत ठेवून दुसरा अग्रतल संचर करून सूचीविद्ध म्हणजे पाय आंगठ्यावर टेंकून दुसऱ्या पायाजवळ ठेवावा. स्त्रियांनीं फुलें गोळा करतांना, अंगावरील पडलेलें वस्त्र उचलतांना, झाडाच्या फांद्या ओढतांना व अर्ध-खळल्याप्रमाणें दाखवितांना ह्या स्थानांत उभें रहावें.

५७ लहान[१०१] मुलांची भूमिका घेणाऱ्या नटानें अमुक एकाच तऱ्हेनें चालण्याची पद्धत ठेवूं नये. त्यानें मुलाचा अभिनय स्वाभाविक दिसण्याकरितां स्वच्छंद गतीनेंच म्हणजे सामान्यतः मूल जसें चालतें, तसें चालावें.

५८ मृच्छकटिकांत[१०२] चारुदत्ताला निजलेलें दाखवावयाचें असतें. अशा प्रकारें नटाला रंगभूमीवर निजावयाचें असेल तेव्हां त्यानें गात्रें आकुंचित करून किंवा सरळ ठेवून निजावें किंवा ह्या कुशीवरून त्या कुशीवर वळावें.

५९ इष्ट गोष्ट घडून आली असतां, मोहक सुवास, सुखकर वायु किंवा आनंद देणारी चंद्रिका ह्यांचा उपभोग घेत असल्याचें दाखवितांना नटानें अंगावर आनंदातिशयानें रोमांच उठल्याप्रमाणें दाखवावें व सर्व गात्रें हर्षानें प्रसन्न झालेलीं दाखवावींत.[१०३] अनिष्ट वस्तूचा लाभ झाला असतां तोंड वेडेंवांकडें करावें, बाजूस वळवावें, डोळे व नाक वर चढवावेत आणि अनिष्ट दृश्यापासून दृष्टि काढून बाजूस वळवावी.[१०४] विशेष प्रकारचे कांहींच परिणाम न होणारी गोष्ट घडून आल्यास तिटकारा किंवा आनंद कांहींच झालेलें दाखवूं नये. ऊन लागलें असतां, सूर्याचा फार ताप झाला असतां, छायेची अपेक्षा दाखविण्यासाठीं वस्त्राचा पदर डोक्यावर घ्यावा.[१०५] सूर्य

---

(९९) भा. ना. १२-१४३ते१४५ (१००) भा. ना. १२-१४६ते१४८
(१०१) भा. ना. १२-१६४ (१०२) भा. ना. १२-१९१
(१०३) भा. ना. २५-६ (पा. भे. तथोल्लकसनादपि)
(१०४) भा. ना. २५-१० (१०५) भा. ना. २५-७

मध्यान्हीं आल्याचें वर्णन असल्यास, डोळे किलकिले करून वर बघावें व उदय-कालाचें किंवा अस्तकालाचें वर्णन असतांना तें वर्णन चेहरा गंभीर करून करावें. गंभीर[१०६] किंवा उदात्त वर्णन करण्याचे वेळीं अथवा अशा प्रकारचा मनुष्य भेटल्याचे प्रसंगीं, सर्व गात्रें नीट व्यवस्थित ठेवून झोंकांत उभें रहावें. [१०७]ऐकलेल्या किंवा पाहिलेल्या गोष्टींच्या अर्थाची समजूत पडल्याचें दाखवितांना तर्जनी वाटोळी फिरवावी किंवा चोहों बाजूस दृष्टि फेंकावी किंवा एका हाताचीं बोटें दुसऱ्या हाताचे बोटांत दाबावींत[१०८]. वीज चमकल्याचा, उल्का पडल्याचा, मेघगर्जना ऐकल्याचा, प्रज्वलित अग्नि पाहिल्याचा अभिनय गात्रें त्रस्त करून व डोळे झांकून करावा[१०९]. एक, दोन, तीन असे मोजून वर्णन करावयाचें असेल तेव्हां प्रत्यक्ष बोटें मोजून ती संख्या दाखवावी आणि दशक किंवा शेंकडे पताका हातांनीं दाखवावेत[११०]. ऋतूंचें वर्णन आलें असतां ज्या ऋतूंत ज्या तऱ्हेचें हवामान व एकंदर परिस्थिति असते, ती जणूं आपण प्रत्यक्ष उपभोगीत आहोंत, असें दाखवावें. उदाहरणार्थ, शरद् ऋतूंतील कथाभाग असल्यास सर्व दिशा, इंद्रियें, मन, सुप्रसन्न झाल्याचें दाखवावें. सभोंवार चित्रविचित्र फुलें दिसत असल्याचें वर्णन असल्यास प्रसन्नता दाखवावी[१११]. ऋतु शीत असल्यास गात्रें संकुचित करून दांत ओंठ आवळून घ्यावेत. [११२]ह्याचप्रमाणें राग, लोभ, ईर्ष्या, क्रोध, कोप, दुःख, रुदित, भय इत्यादि भावांचें वेळीं भाव-प्रकरणांत सांगितल्याप्रमाणें उपभोगणाऱ्या व्यक्तींची उत्तम, मध्यम अधम प्रकृति पाहून व त्या प्रकृतीला अनुसरून त्या त्या भावांचा अभिनय करावा.

६० सारांश भरताचेच भाषेंत सांगावयाचें म्हणजे ज्याप्रमाणें माळी निर-निराळ्या वासांचीं व रंगांचीं फुलें एकत्र करून त्यांची आपल्याला इष्ट अशी सुंद-रशी माळ तयार करतो त्याप्रमाणें नटानें भिन्न भिन्न भावांनीं युक्त अशा भावदर्शक अंगोपांगांची रचना करून त्यांची सरस, सुंदर, सहज, स्वाभाविक आणि नयन-मनोहर दिसेल अशी माला गुंफावी.

६१ आंगिक अभिनयाच्या दुसऱ्या भागाचें म्हणजे नृत्याचें वर्णन करण्यापूर्वीं आंगिक अभिनयाचे प्रस्तावनेंत व पुढेंहि नाट्याभिनयाचे वर्णनांत नृत्याचें जें विशेष वर्णन सांगितलें आहे तें पूर्णपणें लक्षांत ठेवावयास पाहिजे. नृत्यांत केले जाणारे अंगविक्षेप हे पदांचा अर्थ सूचित करीत असतात. म्हणून नृत्यांतील अंगविक्षेपां-संबंधीं बसविलेले संकेत नट प्रत्यक्ष एकाद्या भूमिकेचें अनुकरण करीत असतां

---

(१०६) भा. ना. २५-८ (१०७) भा. ना. २५-११
(१०८) भा. ना. २५-१३ (१०९) भा. ना. २५-१५
(११०) भा. ना. २५-२०,२१ (१११) भा. ना. २५-२४
(११२) भा. ना. २५-२९

त्याचे उपयोगांत आणण्याकरितां नाहींत, ही गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे. उदाहरणार्थ अराल हात डावीकडून उजवीकडे वर्तुलाकार फिरविल्यास लग्न व कंकणबंधन ह्या गोष्टी सूचित होतात[113], म्हणून सांगितलें आहे. याचा अर्थ लग्नाचें वर्णन चाललें असतां किंवा कंकणबंधन बांधलें जात असतां अराल हात डावीकडून उजवीकडे वर्तुलाकार फिरवावा असा नव्हे; तर जेव्हां पद्यांत ह्या गोष्टींचें वर्णन असेल, तेव्हां तें पद म्हणून झाल्यावर नर्तकानें त्या गोष्टी सूचित करण्याकरितां वरीलप्रमाणें हात करावा. कारण असा असा हात केला कीं, अमुक वर्णन समजावें, असे संकेत ठरून गेलेले होते. एकाच क्रियेवरून जरी वर दिल्याप्रमाणें एकाहून अधिक संकेत लक्षांत येत तरी ज्या पदाचा अर्थ नर्तक सूचित करी तें पद नुकतेंच ऐकल्यामुळें प्रेक्षकांना—प्राश्निकांना—ह्या संकेतांपैकीं कोणता संकेत गृहीत धरावा, हें तेव्हांच समजून कांहीं एक घोंटाळा होत नसे. नर्तकानें पद्यांतील पदांचा अर्थ सूचित करण्याची ही पद्धति इतरत्रीहि दिसून येते. उदाहरणार्थ

" When I'll take you on my knee,
Oh ! how happy I shall be
Under the spreading chest-nut tree ! "

म्हणून एक लहान मुलींनीं म्हणण्याचें इंग्रजी गाणें आहे. हें म्हणतांना पहिल्यानें जसें आहे तसेंच तालसुरांत म्हणावयाचें असतें, पण तें दुसऱ्यांदा म्हणतांना शेवटील tree हा शब्द गाळून, त्याचा अर्थ हात डोक्यावर नेऊन सूचित करावयाचा असतो. ह्याप्रमाणें झाल्यावर गाणें सबंध तसेंच्या तसें म्हणून, परत म्हणतांना nut व tree हे दोन्ही शब्द गाळून nut शब्दाऐवजीं कपाळाची कवटी ह्या अर्थी कपाळाला हात लावून व tree चा पहिल्याप्रमाणेंच अर्थ सूचित करावयाचा असतो. ह्याचप्रमाणें अनुक्रमानें chest व spreading चा अभिनय करावयाचा असतो. वर सांगितलेल्या खुणा अन्वर्थक असल्यानें त्यांचा अर्थबोध सहज होऊं शकतो. हें उदाहरण फक्त नृत्याची कल्पना देण्यापुरतेंच आहे, खऱ्याखुऱ्या नृत्याचें म्हणून नव्हे. प्राचीन काळीं नृत्य ही कला फारच पूर्णतेस गेली होती, त्यामुळें निरनिराळ्या भावांनीं व रसांनीं युक्त अशा सबंधच्या सबंध गाण्याचा अर्थ अशाच अभिनयांच्या मदतीनें सुचवीत असत. गायकानें एकदां गाणें म्हटलें म्हणजे पुन्हां कोणत्याहि शब्दाचा उच्चार न करतां, फक्त अंगक्रियांवरून त्या गीतांतील जवळ जवळ सर्व पदांचा अर्थ नर्तकास सूचित करावयाचा असे. नृत्यास पदार्थाभिनय असें म्हणतात तें याचमुळें. ह्याप्रमाणें पदांचा अर्थ सूचित करावयाचा म्हणजे अर्थातच तितक्या निरनिराळ्या तऱ्हेचे संकेत ठरविणें अत्यंत आवश्यक होतें व

(११३) भा. ना. ९–४६ (पा. भे. ....प्रदक्षिणेनैव संप्रयोगश्च)

त्याप्रमाणें ते ठरलेहि होते. गीतांतील भावांची सूचना करण्यास विशेषेंकरून हात उपयोगी पडतात, आणि म्हणूनच नृत्यांत हस्तक्रियांस फार महत्त्व आहे. हस्तक्रियांचें हें महत्त्व लक्षांत घेऊन ह्याचा सर्वांच्या आधीं विचार करूं.

६२ ह्या हस्तक्रियांपैकीं एकाद्या हस्तक्रियेचे अनेक संकेत ठरविले असल्यानें, तसेंच त्या क्रियेंत फारच थोडा फरक सांगून दुसरे संकेत सांगितले असल्यानें, अमुकएक केलें असतां अमुक अमुक प्रकारचा संकेत होतो, असें दर वेळीं सांगून कंटाळवाणें करण्यापेक्षां हस्तभेद, तो ठेवण्याची पद्धत व त्यानें सूचित होणाऱ्या गोष्टी अशीं सदरें पाडून त्या त्या सदराखालीं त्या त्या गोष्टींचें वर्णन दिलें आहे. हस्तभेदांचें विस्तृत वर्णन नृत्त प्रकरणांत आलें असल्यानें येथें त्यांचीं नुसतीं नांवेंच दिलीं आहेत.

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा	सूचित अर्थ.
१ पताका[११४]	भालप्रदेशाइतका वर.	आघात, शेकणें, प्रेरणा करणें, आनंद होणें व मीपणा दाखविणें.
	दोन्ही पताका हात जुळवून बोटें विरळ करून हालवीत रहाणें.	वृष्टि, पुष्पवृष्टि व अग्निवृष्टि.
	हात खालीं सोडून पण स्वस्तिकाकार व अधोमुख ठेवणें.	दाटी, गुह्य वस्तु किंवा गोष्ट व जपून ठेवण्यासारखी वस्तु.
	दोन्ही पताका हात दोन्ही बाजूंस टाकणें.	समूह, समुद्र व विस्तीर्णता.
	दोन्ही पताकाहात डोक्यावर ठेवणें.	रूपनिरीक्षण.
	पताकाहात रेचित करणें	दंगा, वादन, पक्ष्यांचें उडणें, आणि एकाद्यास प्रोत्साहन देणें.
	अधोमुख करून बोटें वर करून हालवीत रहाणें.	वायूचा सळसळाट व समुद्राचा खळखळाट.
	तलहात एकमेकांवर घांसणें.	धुणें, दळणें, चुरडणें, दगड उचलणें, झाड उपटणें इत्यादि.
२ त्रिपताके[११५]	डोक्यावर ठेवणें.	कोणास बोलावणें, खालीं उतरणें, कांहीं फेंकणें, निवारण करणें, आंत शिरणें, हनुवटी उंच करणें, नम-

(११४) भा. ना. ९-१९ ते २४ (११५) भा. ना. ९-२७ ते ३६

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
		स्कार करणें, नाना तऱ्हेचें भाषण करणें, मंगलवस्तूंचा स्पर्श होणें, पागोटें, रुमाल इत्यादि घालणें.
	अनामिका कपाळावर ठेवणें.	कुंकू लावणें.
	अनामिका केंसांस लावणें	एकादी वस्तु धुणें, चंदन लावणें.
	'बोटें' अधोमुख करून वर उचलून हलविणें.	लहान चोंचीच्या पक्ष्याचें उडणें, वहाणारा झरा, साप व भुंगा.
	स्वस्तिकाकार ठेवणें.	गुरूचें पादवन्दन.
	एकाबाजूस स्वतिकाकार हात ठेवणें.	घर दिसणें.
	वरच्या बाजूस दोन्ही हात पराङ्मुख ठेवणें.	तपस्व्याचें दर्शन.
	तळहात एकमेकांवर ठेवणें	दार दिसणें.
	खालीं मोकळे सोडून समोरा समोर हलविणें.	राजाचें दर्शन.
३कर्तरीमुख[११६]	उताणे अधोमुख करून वक्षस्थलावर ठेवणें.	वडवानल, मकरदर्शन, वानरांच्या उड्या, समुद्राच्या लाटा, धडपड व स्त्रिया.
	आंगठा न वांकविता आपल्या बाजूस करणें.	चंद्राची कोर.
	एकच हात पराङ्मुख करणें.	माणसाचें जाणें.
	दोन्ही हातांचीं बोटें एकमेकांस जुळवणें.	शौर्य, माधुर्य इत्यादि भाव.
	अधोमुख करणें.	वाट, अळिता लावणें, रांगोळी काढणें, कस्तूरिकादींनीं शरीरावर वेलबुट्टी काढणें.
	ऊर्ध्वमुख करणें.	कांहीं दिसणें, शिखर, व लेख.
	हातांचीं बोटें मोकळीं करून वळविणें.	पडणें,मरणें, उलटणें, तर्क करणें, एकाद्या बाजूस वळणें किंवा मोडणें.

(११६) भा. ना. ९ ३८, ३९

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
४ अर्धचंद्र[११७]		लहान झाडें, चंद्रकोर, शंख, वर्तुळ, बांगड्या, कृशता, कांहीं काढण्याची क्रिया, स्त्रियांची रशना, मांडी, कंबर, तोंड, तलपत्र व कानांतील कुंडलें.
५ अराल[११८].		आशीर्वाद, बल, चातुर्य, गर्व, धैर्य, कान्ति, दिव्यता, तेज, गंभीरता. अभिमानानें आपल्या अंगाकडे पहाणें, केशग्रहण.
	दोन्ही अराल हाताचीं बोटें स्वस्तिकावर ठेऊन वर्तुलाकार हात फिरविणें.	वास घेणें, श्रमपरिहार होणें, बोलवणें, स्वाधीन करणें, पुरलेलें द्रव्य दाखविणें, प्रदक्षिणा, जमाव.
	एक अराल हात डावीकडून उजवीकडे वर्तुलाकार फिरविणें.	लग्न व कंकणबंधन.
	दोन्ही अरालहात जानव्याकडे स्वस्तिकाकार करून सोडून देणें.	हार माला इत्यादि.
	कपाळावर ठेवणें.	धैर्य, शौर्य गर्व, औदार्य व उद्योग.
६ शुकतुण्ड[११९]		अवज्ञा करणें, धिक्कार करणें, टाकणें, बोलाविणें, मीं केलें असें सांगणें.
७ मुष्टि[१२०]		चेपणें, प्रहार करणें, पिळणें, व्यायाम करणें, घालवून देणें; काठी, तलवार इत्यादि धरणें.
८ शिखर[१२१]		दोरी, धनुष्य, दर्भ, अंकुर इत्यादि धरणें, तोमर टाकणें, शक्ति सोडणें, ओंठ, पाय यांना रंग देणें, केंस झाडणें.
९ कपित्थ[१२२]		तलवार, चाप, चक्र, तोमर, इत्यादि शस्त्रें, आयुधें आणि सत्य व हितकर कार्य.

(११७) भा. ना. ९-४१, ४२ (११८) भा. ना. ९-४४-४९; २५-१२
(११९) भा. ना. ९-५१ (१२०) भा. ना. ९-५३
(१२१) भा. ना. ९-५५ (१२२) भा. ना. ९-५७

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
१० खटकामुख[१२३]		पद्र घेणें, हातांत माळ धरणें, काठी घेणें, बाण सोडणें, आरसा घेणें, तोडणें, चूर करणें, होम, द्रव्य, छत्र धारण करणें, रवी घेणें, फुलें गोळा करणें, चाबुक, अंकुश, दोरी घेणें व स्त्री पहाणें.
	स्वस्तिकाकार ठेवणें.	लगाम, चाबूक हातांत ठेवणें.
११ सूचीमुख[१२४]	या हाताच्या तर्जनीनेंच पुढील सर्व क्रिया करावयाच्या आहेत.	
	तर्जनी वांकडी फिरवणें.	चाक, बीज, मंजिरी, कानावरील तुरा, शाबासकी, पताका.
	तर्जनी वर करून फिरविणें.	लहानसा साप, लता, मयूर आणि दीपावलि; झडप घालणें व वक्रगतीनें वाटोळें फिरविणें.
	तर्जनी वर करणें.	तारका, नाक, लांब काठी.
	वांकवून तोंडावर ठेवणें	दाढा असलेले प्राणी.
	वाटोळी फिरविणें.	सर्व लोकांचा स्वीकार.
	खालीं करणें.	मोठा दिवस किंवा मोठा प्राणी.
	तोंडाजवळ आकुंचित करून नंतर लांब करणें.	वाक्यार्थ दाखविणें, जांभई देणें.
	पुढें पसरून कंपित करून उताणी करणें.	शाबासकी देणें.
	गंडस्थलावर ठेऊन कांपविणें	राग दाखविणें, घाम पुसणें, माला, कुण्डलें, बाहुभूषणें.
	कपाळावर ठेवणें.	अहंपणा, शत्रु दाखविणें, क्रोध, 'कोण हा' असें विचारणें, कान खाजविणें.
	दोन्ही हातांच्या तर्जनी जुळविणें.	संयोग.
	दोन्ही हातांच्या तर्जनी दूर करणें.	वियोग.

(१२३) भा. ना. ९–५९ ते ६१ (१२४) भा. ना. ९–६३ ते ७५

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
	दोन्ही हातांच्या तर्जनी एकमेकांवर स्वस्तिक करून ठेवणें.	कलह
	एकमेकांस पीळ घातल्याप्रमाणें गुंतविणें.	बंधन.
	दोन्ही हातांच्या तर्जनी एकमेकांजवळ आणणें.	चंद्रमंडल.
	वरीलप्रमाणें जवळ आणून कपाळावर नेणें.	इंद्र.
	दोन्ही हातांच्या तर्जनी अभिमुख करून डावीकडे करणें	दिवसाचा शेवट.
	पराङ्मुख करून उजवीकडे करणें.	रात्रीचा शेवट.
१२ पद्मकोष[125]	बोटांचीं अग्रें आकुंचित करणें.	वक्षःस्थल, झांकलेली पेटी, कांहीं दाखविणें, बेलफळ, कवठ इत्यादि घेणें. पूजाकरणें, बलिदान पिण्डदान करणें.
	हात मनगटावर ठेऊन दूर करून त्यांचीं बोटें हालविणें व फिरविणें.	विकसित कमळें.
	अधोमुख स्वस्तिकाकार ठेवणें.	सिंह, अस्वल, व्याघ्र, इत्यादि श्वापदांचें दर्शन.
१३ सर्पशीर्ष[126]		सर्प, सर्पगति, पाणी शिंपडणें, मारणें हत्तीचें गंडस्थल फोडणें. घाम पुसणें, अमुक गोष्ट इथे आहे असें दाखविणें, फांसे टाकणें, शक्ति दाखविणें.
१४ मृगशीर्षक[127]	बोटें हलविणें.	स्त्रियांचा कुट्टमित भाव.
	वक्षःस्थला पासून दूर करणें.	विस्तीर्णता, भराभर कांहीं फेंकून देणें.

(१२५) भा.ना. ९–७७ ते ७९; २५–१८ (१२६) भा. ना. ९–८१
(१२७) भा. ना. ९–८३, ८४

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
१५ लांगूल[128]		लहानमोठीं फळें, वैडूर्यादिरत्नें दाखविणें, मांजराचें पाऊल दर्शविणें.
	बोटें हलविणें.	स्त्रियांचें क्रोधयुक्त भाषण.
१६ अलपल्लव[129]		निषेध करणें, तूं खोटें बोललास असें म्हणणें, स्त्रियांनीं स्वतःचा उल्लेख करणें.
१७ चतुरक[130]	एकच हात.	लीला, रति, रुचि, स्मृति, बुद्धि, ज्ञान, क्षमा, पुष्टि, प्रणय, पावित्र्य, चातुर्य, माधुर्य, नैपुण्य, धैर्य, न्याय, विषय, निश्चय, पीडा, लबाडी, नम्रता, शम, मद्य, पुत्र, गान, प्रश्न, पृच्छा, वार्ता–कथन व कोंवळ्या गवतानें आच्छादित जमीन.
	एक किंवा दोन्ही हात फिरविणें.	उघडणें, तर्क काढणें, लज्जा, रचना व वाटोळें फिरणें.
	दोन्ही हात एकत्र आणणें	डोळ्यांची उपमा देणें, कान दाखविणें, कमलदल दाखविणें.
	वर उचलणें.	पांढरा रंग.
	वाटोळा फिरविणें.	तांबडा, पिवळा रंग.
	एकमेकांवर चोळणें.	नीलवर्ण.
१८ भ्रमर[131]		निरनिराळीं कमळें व लांब देंठ असलेलीं फुलें ग्रहण करणें, कर्णपूर, बीज, निर्भर्त्सना, लहान मुलांचें बोलणें, एकादी क्रिया जलद करणें व ताल देणें.
१९ हंसमुख[132]	टोंकांशीं बोटें किंचित् हलविणें.	नाजुक, थोडें, सैल, कमीपणा, निःसारता, मृदुगोष्टीशीं संयोग.

(१२८) भा. ना ९–८५ (१२९) भा. ना. ९–८८
(१३०) भा. ना. ९–९० ते ९६ (१३१) भा. ना. ९–९८,९९
(१३२) भा. ना. ९–१०१

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
२० हंसपक्ष[133]		पितरांना जल देणें, ब्राह्मणांचा अवमान, दक्षिणेचा स्वीकार, ब्राह्मण, भोजन, आलिंगन देणें, मोठा खांब दाखविणें, शरीर हर्षरोमांचित झालेलें दाखविणें, स्पर्श, अंगाला चंदन चर्चणें, पाय चुरणें.
	छातीवर ठेवणें.	हनुवटी धरणें, स्त्रियांचे विशेष प्रकारचे विभ्रम, दुःख, इत्यादि.
२१ संदंश[134]	तीन प्रकारचा पुढें, मुखाशीं किंवा बाजूस. पुढें करणें.	पानें, गवत, केंस, फुलें घेणें, फुलांची माळ करणें, कला शिकणें, ओढणें.
	मुखसंदंश.	देंठापासून फूल तोडणें, लांकडें रचणें, धिक्कार करणें, क्रोध दाखविणें,
	दोन्ही संदंश करून जुळणें.	योग्य, थोडेंसें ध्यान, धनुष्यास दोरी लावणें, बाण सोडणें, यज्ञ करणें, पर्वत धारण करणें.
	स्त्रियांनीं डावा हात पार्श्व संदंश करून बोटें बाजूस वळविणें.	काजळ घालणें, तर्क काढणें, केंस बांधणें, शरीरावर पत्रावलि काढणें, अळित्याचा रस काढणें.
	पुरुषांनीं करणें.	कोमल वस्तु, निंदा, असूया, सदोष वचन.
	डावा संदंश केल्यास.	असूयेनें किंवा दोषयुक्त बोलणें, कोमल वस्तु.
२२ मुकुल[135]		देवांची पूजा, बलि देणें, निरनिराळीं कमळें दाखविणें, हाताच्या बोटांचें चुंबन, पसरणें, गोळा करणें, जेवण, तोंड संकुचित करणें, दान देणें, नाणीं मोजणें,

(१३३) भा. ना. ९–१०३ ते १०५ (१३४) भा. ना. ९–१०७ ते ११२
(१३५) भा. ना. ९–११४, ११५

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
२३ ऊर्णनाभ[१३६]		कुष्ठादि व्याधि दाखविणें, डोकें खाजविणें, केंस धरणें, चोरी धरणें, सिंह, वाघ इत्यादींचा अभिनय करणें, बिछाना, रत्न, दगड हातांत उचलून घेणें.
२४ ताम्रचूल[१३७]		शहाणपणा, निर्भर्त्सना, तालवृक्षावर बाण सोडणें, एकादी क्रिया झटकन करणें.
	बोटांची उघडझांप करणें.	अग्नीच्या ठिणग्या, शत, सहस्र, लक्ष संख्या मोजणें, पाण्याचे तुषार.
२५ अंजलि[१३८]	डोक्यावर ठेवणें.	देवतांना नमस्कार.
	तोंडाशीं ठेवणें.	गुरूंना नमस्कार.
	वक्षःस्थलावर ठेवणें.	मित्रांना नमस्कार.
	कोठेंहि ठेवणें.	स्त्रियांना नमस्कार.
२६ कपोतक[१३९]		नमस्कार करणें, गुरूजवळ बोलणें.
	स्त्रियांनीं वक्षःस्थलीं ठेऊन कांपविणें.	शीत व भय.
	दोन्ही हातांचीं बोटें एकमेकांवर चोळणें.	खिन्न वाक्य, कोणत्याहि भेदाचा अंगीकार, पुरे असें म्हणणें.
२७ कर्कट[१४०]		सुरतप्रसंगीं अंगमर्दन करणें, अंगाला आळेपिळे देणें, झोंपेंतून उठून जांभई देणें, हनुवटी धरणें, हातांत शंख घेणें.
२८ स्वस्तिक[१४१]		दिशा, मेघ, आकाश, वन, समुद्र, ऋतु, पृथ्वी, व विस्तीर्णता.

(१३६) भा. ना. ९-११७ (१३७) भा. ना. ९-११९

(१३८) भा. ना. ९-१२१,१२२ (१३९) भा. ना. ९-१२४, १२५

(१४०) भा. ना. ९-१२७ (१४१) भा. ना. ९-१२९

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
२९ खटका-वर्धमान[142]		शृंगारार्थी गोष्टी, देव, गुरु इत्यादींना नमस्कार, कमलाचा देंठ किंवा छत्र धरणें, व विटाची गति.
३० उत्संग[143]		सिंहावलोकन.
३१ निषध[144]		घेणें, स्वीकार करणें, धारण करणें, शपथ घेणें व खोटें बोलणें.
	एका हातानें दुसरा पिळवटणें.	संक्षिप, सारांश.
३२ दोल[145]		भ्रम, विषाद, मूर्च्छा, मद चढणें, आवेग, रोग, शस्त्राचा घाव.
३३ पुष्पपुट[146]		धान्य, फल, पुष्प इत्यादि उपयुक्त वस्तु घेणें, पाणी आणणें किंवा नेणें.
३४ मकर[147]		सिंह, साप, हत्ती, नक्र, मकर, मासे इत्यादि प्राणी व हिंस्र पशु.
३५ गजदन्त[148]		अतिभार, लग्न, खांब, वस्तु उचलणें, दगड, शिला फेंकणें.
३६ अवहित्थ[149]		लहान गोष्टी पहाणें, अवयव पहाणें, दैन्य, उसासे, अनुतप्त माणसाचीउत्कंठा.
३७ वर्धमान[150]		जाळी, खिडकी इत्यादि उघडणें.

(१४२) भा. ना. ९–१३० (१४३) भा. ना. ९–१३० पुढील श्लोक.
(१४४) भा. ना. ९–१३२ (१४५) भा. ना–१३४
(१४६) भा. ना. ९–१३६ (१४७) भा. ना. ९–१३८
(१४८) भा. ना. ९–१४० (१४९) भा. ना. ९–१४२
(१५०) भा. ना. ९–१४३,१४४

६३ हातांच्याच क्रियांवर अवलंबून असणारे संकेत वर दिल्याप्रमाणें आहेत. कांहीं संकेत हातांच्या व शिराच्या क्रियेवर तसेंच दृष्टीवरहि अवलंबून आहेत. हात[१५१] उताणे करून एकमेकांवर स्वस्तिकाकार ठेवून एका बाजूस ठेवले व डोकें ताठ व उंच करून वर पाहिलें म्हणजे प्रभातकाल, रात्र, दिवस, प्रदोषकाल, दिशा, ग्रह, नक्षत्रें, विस्तीर्ण जलाशय, अगणित प्राणी ह्या गोष्टी सूचित होतात. हात उद्वेष्टित[१५२] करून नंतर दूर केले व डोकें खालीं करून किंवा खांद्याला लावून दृष्टी तिरकस केली म्हणजे अनिष्ट गोष्टी सूचित होतात. बुबुळें[१५३] कोंपऱ्यांत नेऊन, डोकें एका बाजूस करून तर्जनी कानांवर ठेवल्यास, कांहींतरी शब्द ऐकत असल्याचा अभिनय होतो. डोळे आकुंचित करून भुंवया वर चढवून गण्डस्थलाला हात लावला, तर स्पर्श झाल्याचें सूचित होतें व पताक हात डोक्यावर ठेवून डोकें हळूहळू हलवीत राहिल्यास, रूप दिसल्याचें कळून येतें. डोकें किंचित[१५४] खालीं करून, दृष्टी खालीं लावून हात संदंश केल्यास आठवण करणें, विचार करणें या गोष्टी सूचित होतात. उंच राजवाडा, गर्व अभिमान ह्या गोष्टी डोकें उंच करून व वरच्या बाजूस हंसपक्ष हात करून सूचित केल्या जातात. हातें[१५५] बाजूस वाटोळा फिरविल्यास पुष्कळ लोकांचा जमाव, सज्जिजन, विट, किंवा लबाड मनुष्य हे सूचित होतात. हात, डोकें, मान, दृष्टि, यांवर अवलंबून असणारे विशेष प्रकारें लक्षांत ठेवण्यासारखे संकेत एवढेच आहेत.

६४ स्थानांवरहि संकेत बसविले आहेत. पुरुषांच्या उभें रहाण्याच्या सहाहि स्थानांचें विशेष वर्णन नृत्तांत आलेंच आहे. चक्र सोडणें, धनुष्य धारण करणें, ह्या गोष्टी वैष्णवस्थानांत उभें राहिल्यास सूचित होतात.[१५६] पण जेव्हां डाव्या पायानें वैष्णव स्थान केलें जातें त्यावेळीं प्रणय, कोप, टोंचून बोलणें, शंका, उग्रता, चिन्ता, मति, स्मृति, दीनता, चंचलता, व शत्रूचें वर्चस्व ह्या गोष्टी सूचित होतात, समपादस्थानांत[१५७] उभें राहिल्यास ब्राह्मणांनीं मंगल गोष्टींचा केलेला स्वीकार, पक्ष्यांना निरखून पहाणें, कौतुकास्पद किंवा उत्तम गोष्टी, ह्या सुचविल्या जातात. उभे राहिलेले लोक, रथारूढ लोक, विमानस्थ लोक, व्रतस्थ किंवा ब्रह्मचारी पुरुष, ह्यांचीहि सूचना समपादस्थानानेंच केली जाते. मोठाले पक्षी[१५८], व्यायाम, नमन, अश्वारूढ होणें, धनुष्य ओढणें, ह्या गोष्टीहि वैशाख स्थानांत उभें राहिल्यानें कळतात. धनुष्यें[१५९], वज्र किंवा शस्त्रें सोडणें, मोठे पक्षी दाखविणें, हत्ती सारख्या प्राण्यावर चढणें ह्या

(१५१) भा. ना. २५-३, ४ (१५२) भा. ना. २५-१६
(१५३) भा. ना. २२-७६ ते ७९ (१५४) भा. ना. २५-२४, २५
(१५५) भा. ना. २५-७६ (१५६) भा. ना. १०-५२ ते ५५
(१५७) भा. ना. १०-५७, ५८ (१५८) भा. ना १०-६०, ६१
(१५९) भा. ना. १०-६३

गोष्टी ऐन्द्र स्थान सूचित करतें. आलीढ[१६०] स्थानांत उभें राहिलें असतां दोन वीरपुरुषांतील संभाषण, स्पर्धायुक्त भाषण, मल्लांचें युद्ध, शत्रूंची हेटाळणी, शस्त्राची सिद्धता, ह्या गोष्टी सुचाविल्या जातात. प्रत्यालीढ[१६१]स्थान केल्यास आलीढ स्थानानें सिद्ध केलेलें शस्त्र सोडल्याचा अभिनय होतो.

६५ अंगक्रियांवर बसविलेले हे संकेत पाहून नृत्यकला केवढ्या पूर्णतेस चढली होती, ह्याची कल्पना स्पष्ट येते. भरतानें ह्या संकेतांप्रमाणेंच दुसरेहि कित्येक संकेत दिले आहेत; पण त्यांतील पुष्कळसे संकेत वर दिलेल्या इंग्रजी गाण्याच्या अभिनय-संकेतांप्रमाणेंच अत्यंत साधे असल्यानें त्यांचा विचार करण्याचें विशेषसें प्रयोजन नाहीं. सारांश नर्तकानें गीतांतील भाव मुखज अभिनयाचे मदतीनें दाखवावेत पण त्याच बरोबर वर दिलेल्या संकेतांच्या योगानें पदांचे अर्थ सुचवून, जिथें सिंह व्याघ्र इत्यादि पशुपक्ष्यांचें विशेष वर्णन असेल, तिथें गतिसूचक अथवा क्रियादर्शक अंगचेष्टा करून नर्तन करावें, एवढेंच सांगून ह्या आंगिक अभिनयाची रजा घेणें बरें.

६६ अभिनयाचे आरंभींच त्याचे आहार्य, आंगिक, सात्विक व वाचिक असे चार प्रकार केले आहेत. त्यांपैकीं आहार्य व आंगिक अभिनयाचें आतांपर्यंत वर्णन झालें. सात्विक अभिनयाचें वर्णन रसभावांत व विषेशतः सात्विकभावांत आलेंच आहे. राहतां राहिला वाचिक अभिनय. वाचिक अभिनयांत भरतानें नटास जे शब्द उच्चारावयाचे असतात त्या शब्दांचा म्हणजेच नाटकांतील काव्याचा आणि त्या काव्यांतील शब्द नटानें कसे उच्चारावेत याचा विचार केला आहे. सबब वाचिक अभिनयाचा नाट्यकाव्य या स्वतंत्र सदराखालीं पुढल्या प्रकरणांत विचार केला आहे.

---

(१६०) भा. ना. १०-६५, ६६. (१६१) भा. ना. १०-६८

प्रकरण ७ वें.

नाट्यकाव्य.

वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता[1]।

१ मागील प्रकरणांत उल्लेख केल्याप्रमाणें नाट्यकाव्याचे मथळ्याखालींच वाचिक अभिनयाचा विचार करावयाचा आहे; पण नाट्यकाव्य म्हणजे काय व त्याचा व वाचिक अभिनयाचा अन्योन्य संबंध काय, हें सांगितल्याशिवाय नाट्य-काव्य ह्या संदराखालीं वाचिक अभिनयाचा ऊहापोह कां करावयाचा, याचा उलगडा चांगलासा होणार नाहीं. म्हणून प्रथम वाचिक अभिनय नाट्यकाव्याचा अंगभूत कसा होतो, हें सांगितलें पाहिजे.

२ वाचिक अभिनयाचा सामान्यपणें विचार करावयाचा म्हणजे कोणते शब्द केव्हां व कसे उच्चारावेत ह्याचाच प्रामुख्यानें विचार करावयास पाहिजे. वाचिक अभिनयाची नटदृष्ट्या अगदीं सोंवळी व्याख्या कराव-याची म्हणजे वरील व्याख्येंतील केव्हां व कोणते हे शब्द गाळून कवीनें लिहिलेले शब्द नटानें कसे उच्चारावेत, एवढ्याचाच विचार करावा लागेल. पण नटानें उच्चारावयाचे हे शब्द कसे असतात, त्यांचे किती प्रकार आहेत, त्यांची योजना कशी करावयाची असते, इत्यादिकांचा विचार केल्याशिवाय त्या शब्दांचें खरें स्वरूप कळणार नाहीं आणि हें रूप कळलें नाहीं म्हणजे स्वाभाविकपणेंच ते केव्हां व कसे उच्चारावेत, ह्या संबंधींचेहि नियम सांगतां येणार नाहींत. नटाला नाटक करतांना आपल्या मनानें वाटेल ते शब्द वाटेल तेव्हां उच्चारावयाचे नसतात, तर त्याला आपला आत्मभाव विसरून जाऊन कवि जसें सांगेल तसेंच बोलावयाचें असतें व तो सांगेल तेच शब्द अगदीं काना मात्रा सुद्धां उच्चारावयाचे असतात. म्हणून वाचिक अभिनय उत्तम तऱ्हेनें खुलून दिसण्यास नुसत्या एकट्या नटालाच बंधन घालून चालत नाहीं तर ती काव्यसृष्टि निर्माण करणाऱ्या निरंकुश कवीलाहि त्याचें निरंकुशत्व क्षणभर बाजूस सारून बंधन घालावें लागतें. कवीच्या दृष्टीनेंहि ह्या प्रश्नाला विशेष महत्त्व आहे. कारण नाटककारानें कोणते शब्द कोणत्या अर्थानें कोठें घालावेत, त्यानें कोणत्या पात्राच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी, पात्रांनीं एकमेकांस कसें संबोधावें, इत्यादि गोष्टी

---

(१) अ. ना. १४–१ अभिनवगुप्तानें चौदाव्या अध्यायाच्या आरंभींच हा श्लोक दिला आहे. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत हा नाहीं. ह्याचा दुसराचरण—
' अङ्गनेपथ्यसत्वानि वाक्यार्थं व्यंजयन्ति हि ।'

ठरविल्या प्रमाणें त्यानें काव्यरचना केली, तरच तें काव्य करून दाखवितांना त्या शब्दयोजनेंतील अर्थ कळून, त्यांचा योग्य अभिनय करतां येईल व तो उठून दिसून रसिक प्रेक्षकाला खराखरा आनंद प्राप्त होईल. सारांश हा वाचिक अभिनय ती वाक्सृष्टी उत्पन्न करणाऱ्या कवीवर व ते शब्द प्रत्यक्षपणें बोलून दाखविणाऱ्या नटावर अवलंबून असल्यानें, तसेंच त्या दोघांतहि कवीवरच जबाबदारी मोठी असल्यानें, नाट्यकाव्यास अंगी व त्याच्या अभिनयास अंग कल्पून, ह्या मुख्यभागाखालीं म्हणजे नाट्यकाव्याखालीं त्याच्या अभिनयाचा विचार करण्याचें योजिलें आहे.

३ नाट्यकाव्य ह्याची सरळ व्याख्या करावयाची म्हणजे नटानें अभिनय करून दाखवावा ह्या हेतूनें लिहिलेलें जें काव्य तें नाट्यकाव्य, अशी करावी लागेल. नाटकास दृश्यकाव्य म्हणून जें म्हणतात त्यापेक्षां वरील अर्थानें त्यास नाट्यकाव्य म्हणणेंच अधिक शोभेल असें वाटतें. भरतानें काव्याची व्याख्या नाट्यशास्त्रांत 'अर्थ क्रियापेक्षं काव्यम्[2]' अशी केली आहे. 'शब्दार्थौ[3] सहितं काव्यम्' ह्या भामहाच्या व्याख्येपासून 'तददोषौ[4] शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि' या मम्मटाच्या व्याख्येपर्यंतच्या व्याख्यांशीं भरताच्या काव्यव्याख्येची तुलना केली असतां भरतास नुसता अर्थच इष्ट नसून त्याबरोबरच क्रियाहि इष्ट आहे, असें वाटतें. अर्थात् जे शब्द नुसत्या अर्थाचीच नव्हे तर अर्थ व क्रिया यांची अपेक्षा करीत असतील, त्यांसच भरतानें काव्य म्हटलें आहे. यावरून जें करून दाखवितां येईल व जें चांगलें समजेल तें भरताच्या मतानें काव्य होय. ह्या क्रियापेक्षत्वास धरूनच नाट्यकाव्य या शब्दाचा उपयोग केला आहे. आतां भरताच्या मतानें पहातां काव्य दोषरहित असून गुण व अलंकार यांनीं युक्त असलें तर चालतें पण हें नाटकाश्रय काव्य किंवा नाट्यकाव्य वरील प्रमाणें निर्दोष व सगुण आणि सालंकार असूनच चालत नाहीं तर आणखी लक्षणांनीं युक्त असलें पाहिजे. नाट्यकाव्यांत इतर काव्यांपेक्षां जो विशेष गुण लागतो तो ह्या लक्षणांनीं युक्त असणें हाच होय. हीं लक्षणें काव्यांत येऊं शकत नाहींत असें नाहीं, पण त्यांचें महत्त्व विशेषें करून नाट्यकाव्याच्या दृष्टीनेंच फार. काव्याच्या साध्या दृष्टीनें पाहतां यांचा अंतर्भाव अलंकारांतच होऊं शकतो. ह्या लक्षणांचें लक्षण भरतानें 'भावार्थमतानि' म्हणजे मनांतील भाव व शब्दांतील अर्थ यामुळें जीं मान्य होतात तीं लक्षणें, असें केलें आहे. नाट्यकाव्यांतील यांच्या वैशिष्ट्यामुळें आपणहि यांचाच प्रथम विचार करूं.

४ हीं लक्षणें एकंदरींत छत्तीस[6] आहेतः—

---

(२) भा. ना. १६–८३, (३) भामह १–१६,
(४) काव्य १–४, (५) भा. ना. १६–४
(६) भा. ना. १६–४ (पा. भे. षट्त्रिंशदेतानि......।)

(१) पुष्कळशा अलंकारांनीं व गुणांनीं युक्त असणें याला **विभूषण** असें म्हणतात. अंगावर घालावयाच्या दागिन्यांप्रमाणें काव्यास शोभा येण्याकरितां ह्या लक्षणाचा उपयोग करावयाचा असतो.[७] गडकऱ्यांच्या नाटकांत हा गुण विशेष प्रकारें आढळून येतो. उदाहरणार्थ " वसुंधराः–चतुर्थीच्या किंचित् अपुऱ्या चंद्राचें हें चांदणें चहूंकडे पसरून, भर यौवनाचा पहिला प्रहर उलटल्यामुळें अंमळ मंदावलेल्या प्रेमाच्या प्रशान्त शोभेप्रमाणें शोभत आहे! पूर्णविकासी पुष्पांची सुगंधवृष्टि त्यांत एकजीवानें मिसळल्यामुळें अपत्यवत्सल हृदयाच्या प्रौढ प्रेमांत समाधानवृत्तीची भर पडल्याची साक्ष पटत आहे. चांदण्याच्या भरांत झाडाझुडपांखालीं दडून बसलेल्या ह्या सावल्या सुद्धां सुखकालच्या संभाषणांनीलि गतकालच्या आठवणी प्रमाणें आनंदच देत आहेत. "[८]

(२) थोड्याच पण श्लिष्ट शब्दांनीं जेव्हां कांहीं तरी वैचित्र्य भासेल अशा-तऱ्हेचें वर्णन केलेलें असतें तेव्हां त्याला **अक्षरसंघात**[९] म्हणतात. उदाहरणार्थ–" कंकणेः[१०]–अरे, अरे,! मग तूं आपल्या बायकोशीं एकदम काडीमोड कां देत नाहींस?

सुदामः—आपल्या धर्माप्रमाणें संसाराच्या समुद्रांत बुडल्याला काडीचा देखील आधार मिळण्याची आशा नाहीं. "

(३) प्रसिद्ध गोष्टींचें वर्णन करून त्याबरोबर अप्रसिद्ध गोष्ट खुबीनें वर्णन केलेली असते तेव्हां त्यास **शोभा** म्हणतात[११].

उदाहरणार्थ–"शरद्[१२]:–तुम्हांला पुन्हां कधींहि–संकोच कशाला ठेऊं! मद्यपानाची पुन्हां आठवण सुद्धां झाली नाहीं?

भागीरथः—अगदीं चुकून सुद्धां नाहीं आणि होणार तरी केव्हां! हल्लीं माझा काळ इतका सुखांत जातो आहे–एकीकडे भाईसाहेबांच्या सदुपदेशाचा दिनप्रकाश आणि एकीकडे तुझ्या सहवासाची शीतल चंद्रिका." भगीरथ याप्रमाणें अगदीं सहज पण खुबीनें शीतल चंद्रिका या शब्दावरून आपल्या मनांतील भाव व्यक्त करतो.

(४) निरनिराळ्या लोकांनीं साधक बाधक गोष्टी सांगितल्या असतांहि आपलें म्हणणें न सोडणें यासच **अभिमान**[१३] म्हणतात. जसें–वसुंधरेनें आपला

---

(७) भा, ना. १६–५ (पा. भे. ...विन्यस्तैर्विभूषण...॥ ५)

(८) पुण्यप्रभाव, अं. २, प्र. २, पृ. ६२. (९) भा. ना. १६–६

(१०) ग. पु. अं. २, प्र. १, पृ. ५८,

(११) भा. ना. १६–७ (पा. भे. ...प्रसिद्धोऽर्थः प्रकाशते।)

(१२) ग. ए. अं. २, प्र. ३, पृ. ४७ (१३) भा. ना. १६–८

अभिमान सोडून आपणास वश व्हावें म्हणून वृंदावनानें तिला अनेक **गोष्टी सांगितल्या असतांहि वसुंधरा** त्या गोष्टींकडे यत्किंचित्‌हि लक्ष न देतां **अभिमानानें** ती " वृंदावन[१४], तुम्हांला वीरगर्जनेनें शेवटचें सांगतें, पातिव्रत्याचें रक्षण करण्यासाठीं दुःखाचें डोंगर पोटांत गिळायला मी तयार आहे! माझ्या पातिव्रत्यापुढें मला कशाचीहि किंमत नाहीं. " असेंच सांगते.

(५) निरनिराळीं कार्यें घडवून आणणारे भिन्नभिन्न गुण ज्या व्यक्तींत विशेष प्रकारें असतील त्या त्या व्यक्तींचीं नांवें घेऊन कशाचें वर्णन केल्यास त्यास **गुणकीर्तन**[१५] म्हणतात. जसें—" रामलालः—ऋषीश्वरांच्या यज्ञकर्मांचीं यागभूमि, शिबि-गोतमांसारख्या महात्म्यांची त्यागभूमि, प्रतापशाली वीरांची जी कर्मभूमि, युधिष्ठिर अशोक यांसारख्या पुण्यश्लोकांची जी धर्मभूमि, तीच ही आपली जन्मभूमि[१६]. "

(६) प्रसिद्ध गोष्टींतील प्रसिद्ध गुण सांगून त्यापेक्षां विशेष यांत कांहीं आहे असें सांगणें याचें नांव **विशेषण**.[१७] उदाहरणार्थ "वृंदावनः—प्रखर सूर्याच्या तेजांत कोमेजणारी नाजुक कुमुदिनी चंद्राच्या कोंवळ्या किरणांनीं तरी खुलते; आठ महिने गप्प बसलेल्या कोकिळेला वसंत ऋतूंत तरी कण्ठ फुटतो, पण इथें तर कधीं कळी उमलायची नाहीं आणि कधीं तोंडांतून शब्द निघायचा नाहीं[१८]." कालिंदीची कुमु-दिनीशीं व कोकिळेशीं तुलना करून तिचें ह्या दोहोंहूनहि असणारें वैशिष्ट्य यांत सांगितलें आहे.

(७) एका शब्दाचा अर्थ ध्यानांत येतांक्षणींच न सांगितलेल्या अनेक गोष्टींचें अर्थ ध्यानांत येणें, याला **उदाहरण** म्हणतात. जसें सुधाकराचें तुटक वागणें, वेळीं अवेळीं घरांतून जाणें, परस्पर बाहेरच फराळ जेवण उरकून टाकणें इत्यादि गोष्टींनीं साशंकित झालेल्या सिंधूला रामलालानें " सुधाकराला दारूचें व्यसन लागलें आहे[२०] " असें सांगतांच तिच्या मनापुढें सुधाकराच्या आतांपर्यंत-च्या वागणुकीचीं कारणें व पुढें ओढवणारी अनर्थपरंपरा एकदम मूर्तिमन्त उभी राहते.

(८) **निरुक्त** म्हणजे व्युत्पत्ति. शब्दांची सिद्ध असलेली व्युत्पत्ति सांगितल्यास त्यास तथ्यनिरुक्त व ओढून ताणून अर्थ करून सांगितल्यास त्यास अतथ्य निरुक्त म्हणतात[२१]. उदाहरणार्थ " वसुंधराः—लोकांत[२२] मुलाला आशेनें ' चिरंजीव ' म्हणतात;

---

(१४) ग. पु. अं. ४, प्र. ५, पृ. ११० (१५) भा. ना १६–१०
(१६) ग. ए. अं. १, प्र.३ पृ. ९ (१७) भा. ना. १६–११
(१८) ग. पु अं. १, प्र. २ पृ. २२ (१९) भा. ना १६–१२
(२०) ग. ए. अं. ३, प्र. १ पृ. ४३
(२१) भा. ना. १६-१३ (२२) ग. पु. अं. ५ प्र. ५ पृ. १३

पण आपल्या मुलानें आपल्यास खरोखरीच चिरंजीव केलें " ह्यांत चिरंजीव शब्द बरोबर व्युत्पत्ति देऊन घातला आहे; पण " भूपालः-'[२३]आर्ये, पुत्रशोकाच्या भ्रमानें का तूं हें बोलत आहेस ? साक्षात् कालकन्या रात्रिसुद्धां दिवसाच्या उदयकालीं आपलीं तेजस्वी बलें पटापट मरतांना पाहून ढळढळां दवांचीं आसवें ढाळते ! आणि तुझ्या डोळ्यांतून अश्रूचा एक बिंदूसुद्धां कां पडत नाहीं ? वसुंधराः-एवढ्याचमुळें रात्रीला निशा म्हटलें आहे. नाथ, मी कां रडूं ? " इथें निशा शब्दाचा अर्थ उत्प्रेक्षेनें केला आहे. व्युत्पत्तीला धरून नाहीं.

(९) कमी दर्जाच्या माणसाची उच्च दर्जाच्या माणसाशीं तुलना करून श्रेष्ठ गुणांना गौणत्व आणल्यास त्यास **गुणानुवाद** असें म्हणतात[२४]. उदाहरणार्थ- " कंकणः—हरकत[२५] नाहीं. तुलाहि तसाच अगदीं ओढून ताणून आणतों या आगीच्या कोंदणांत. त्या गरीब गाईला छळीत होतास नाहीं का ? तुलाहि ठिकाणावर आणण्याला देवानं माझ्यासारखे हरीचे लाल निर्माण केले आहेत. हं, आटप आतां. लटपट नाहीं उपयोगाची. मी माझा शब्द मागें पडूं देणार नाहीं. मी सुद्धां रामासारखा एकवचनी आहे. "

(१०) उत्तम गोष्टींचें विशेष प्रकारें वर्णन करणें याचें नांव **अतिशय**[२६] होय. जसें " भूपालः-वसुं[२७], डोळे उघडून आतां उद्यांच्या स्वर्गचित्राकडे पहा, नंदनवनांत माझ्या एकाच अंजलीनें अमृतपान करून अमर कायेनें आपण आजच्या प्रसंगाबद्दल बोलत असतांना या सुखासाठीं स्वर्गांतूनहि खालीं यावेंसें वाटणार नाहीं काय ? " ह्यांत येथील सुखापुढें स्वर्गसुख तुच्छ आहे असें वर्णन केलें आहे. किंवा " भूपालः—स्त्रीजातीची[२८] पुष्पसृष्टीनें गणना करावयाची झाली तर तुझी तुलना मी निशिगंधानें करीन. त्याचा पांढरा शुभ्र साधेपणा तुझ्या ज्ञानगंभीर गौर अंगाशीं व दरवळणारा नाजुक सुगंध तुझ्या कोमल प्रेमपूराशीं सदृश आहे. याच्या मनमुराद वासानें हृदय उचंबळून आलें आणि बुद्धि धुंदकारल्यासारखी झाली म्हणजे गोड भ्रमांत मला वाटायला लागतें, कीं तुझ्या जन्मदिवशीं उमलावयाचीं निशिगंधाचीं फुलें निर्माण करून नंतर त्याच हातानें विधात्यानें तुझी धवलगंभीर मूस ओतली असावी ! " यांत वसुंधरा जरी सुंदर असली तरी तिच्या सौंदर्याचें वर्णन विशेष प्रकारें केलें आहे म्हणून इथेंहि अतिशय हें लक्षण आहे.

---

(२३) ग. पु अं. ५ प्र. ५ पृ १३१ (२४) भा. ना. १६-१४
(२५) ग. पु. अं. ५ प्र. ३ पृ. ११९ (२६) भा. ना. १६-१४
(२७) ग. पु. अं. २ प्र. २ पृ. ६३ (२८) ग. पु. अं. २ प्र २ पृ. ६३

(११) पुष्कळ सांगितलेल्या गोष्टींच्या अर्थांतून एकच अर्थ निश्चितपणें सिद्ध करून दाखविणारें वाक्य त्याला **हेतु** म्हणतात[२९]. उदाहरणार्थ " रामलालः–एकच प्याली[३०]! एकच स्पर्श! एकच कटाक्ष, कोणत्याहि वस्तूचा पहिलाच प्रसंग टाळला पाहिजे."

(१२) सारख्या लक्षणानें युक्त असल्यानें अनुकरणामुळें डोळ्यांआड असणाऱ्या गोष्टीची कल्पना आणून देणारें तें **सारूप्य**[३१]. "भूपालः–वृंदावनाचा[३२] शोध तंतोतंत खरा आहे. मच्छरदाणीच्या आड स्पष्ट मनुष्याकृति दिसत आहे ती मारे-कऱ्याखेरीज कोणाची असणार!"

(१३) कधींहि न घडलेल्या गोष्टीचें तशाच प्रकारच्या एकाद्या गोष्टीशीं घडल्याप्रमाणें निश्चितपणें वर्णन करणें, ह्यास **मिथ्याध्यवसाय** असें म्हणतात[३३]. उदाहरणार्थ "सुधाकरः[३४]—आतां माझ्या दृष्टीनें या एकच प्याल्यांत काय भरलेलें आहे तें पहा! पृथ्वीनें आपल्या अवाढव्य उदरांत रत्नांचा अभिलाष केल्यामुळें खवळलेल्या समुद्रांनीं आपल्या अवाढव्य विस्तारानें पृथ्वीला पालाण घालण्याचा विचार केला, त्या जलप्रलयाच्या वेळीं कूर्मपृष्ठाच्या आधारावर पृथ्वीनें आपला उद्धार केला! पुढें विश्वाला जाळण्याच्या अभिमानानें आदित्यानें बारा डोळे उघडले. त्या अग्नि-प्रलयांत एका वटपत्रावर चित्स्वरूप अलिप्त राहून त्यानें सारी सृष्टी पुन्हां शृंगारली. उभयतांच्या या अपमानामुळें अग्नि व पाणी यांनीं आपापलें नैसर्गिक वैर विसरून सजीव सृष्टीच्या संहाराचा विचार केला. परिस्थितीचा प्राण घेण्यासाठीं मत्सराच्या त्वेषानें तक्षकानें बोरांतल्या आळीचें रूप घेतलें त्याप्रमाणें खवळलेले सातसमुद्र सूडाच्या बुद्धीनें या इवल्याशा टीचभर पाण्यांत सामावून बसले, आणि आदित्यानें आपली जाळण्याची आग त्यांच्या मदतीला दिली."

(१४) पुष्कळशा प्रसिद्ध गोष्टींचें कोणत्या तरी एका गोष्टीलाच महत्त्व देण्याकरितां जें वर्णन केलें जातें त्यास **सिद्धि**[३५] म्हणतात. जसें "सुधाकरः–रामलाल[३६], हा पहा, जगावर अंमल चालविणारा बादशहा शिकंदर, दारूच्या अमलाखालीं केवळ मारेकरी बनून आपल्या जिवलग मित्राचा खून करीत आहे. तो पहा! मेले-ल्याला सजीव करणारा दैत्यगुरु शुक्राचार्य, आपल्या त्या संजीवनीसह या एकाच प्याल्यांत स्वतांच मरून चूर झाला आहे. जगाच्या उद्धारासाठीं अतरलेल्या श्रीकृष्ण

---

(२९) भा. ना. १६–१५. (३०) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ९४.
(३१) भा. ना. १६–१६. (३२) ग. पु. अं. २, प्र. ४, पृ ७१.
(३३) भा. ना. १६–१७. (३४) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ९२.
(३५) भा. ना. १६–१८ (३६) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ९४

परमात्म्याचे हे पहा छप्पन कोटी यादववीर दारूच्या एकच प्याल्यांत बुडून अधः-पात भोगीत आहेत. "

(१५) एकाच वस्तूची अनेक गुणवाचक गोष्टी सांगून प्रशंसा केली जाते तेव्हां त्या लक्षणाला **पदोच्चय** असें म्हणतात.[३८] जसें "सुधाकरः-सिंधू[३८]! तुझ्यासारख्या देवीची अशी विटंबना केली. ज्या तुझ्या बापाच्या घरीं दररोज सदावर्त चालावीं त्या तुला घांसभर अन्नाला अशी महाग केली कीं गीतेसारख्या मुलीनं तुझ्यावर दया करावी आणि तुला सहस्रभोजनाचा रस्ता दाखवावा! लहानपणीं बाहुला-बाहुलीच्या लग्नांत चिमुकला अंतरपट धरण्यासाठीं तूं बेदरकारपणें पैठणीच्या धांदोट्या केल्या असशील, त्या तुला आज फाटक्या कपड्यामुळें बाहेर जाण्याची पंचाईत पडावी. पंचपतिव्रतांनीं पुण्य संपादनासाठीं प्रत्यहीं तुझी पूजा करावी अशी तुझी योग्यता, त्या तुझ्या अंगाला तळिरामासारख्या नरपशूनें स्पर्श करावा! "

(१६) **आक्रंद** म्हणजे आपल्या माणसाला दुसऱ्या लोकांचीं उदाहरणें देऊन कठोर बोलणें.[३९] उदाहरणार्थ- "सुदामः[४०]-उगीच वायफळ वाच्यता व्हायला नको आहे या गोष्टीची! बुरखा घे म्हटलें, बुरखा घेतला!

दामिनीः-असं झालं काय भूत भरायला अंगांत ?

सुदामः-हा पतिव्रता धर्म नाहीं, सीतेनें रामाला असें म्हटलें नाहीं. अहिल्या, गौतमाच्या विद्रूप दाढीमिशा आणि जटा पाहूनहि असें बडबडली नाहीं; रावणाचीं दहातोंडें पाहून सुद्धां मंदोदरीला भुताटकीची शंका आली नाहीं. तुम्हां आजकालच्या हुच्च बायकांपेक्षा द्रौपदीवर तर पातिव्रत्याची पांचपट जबाबदारी होती. पण ती माउली तसल्या जोखमीच्या अडचणींतून सहीसलामत बाहेर पडली आणि तुला एका नवऱ्याबद्दल पातिव्रत्य सांभाळायचें तर लागलीच तीनतेरा करीत आहेस."

(१७) **मनोरथ** म्हणजे आपल्या मनांतील भाव तशाच प्रकारची दुसरी एकादी गोष्ट दाखवून त्या गोष्टीच्या मिषानें सुचविणें.[४१] जसें. 'मी आजपासून दारू सोडली,' हें वाक्य सुधाकराच्या तोंडून ऐकण्यांत सिंधूला इतका आनंद होतो कीं, तें परत परत ऐकावें असें तिला होतें. पण त्याला तेंच वाक्य पुनःपुनः उच्चारा-वयास कसें सांगावें असें वाटून ती "बाळ[४२], पुन्हां पुन्हां काय विचारतोस मलाच ? तिकडे विचारीनास ? ऐकलं का ? याला एकदां आपल्या तोंडानं सांगायचं बरं!" असें म्हणून मुलाला सांगण्याच्या मिषानें सुधाकराकडून दारू सोडल्याबद्दलची शपथ परत एकदां घेवविते.

---

(३७) भा. ना. १६-१९
(३८) ग. ए. अं. ४, प्र. २, पृ. ६९.
(३९) भा. ना. १६-२०
(४०) ग. पु. अं. २, प्र. १, पृ. ५२.
(४१) भा. ना. १६-२१
(४२) ग. ए. अं. ४, प्र. ३, पृ. ७१

(१८) कोणी विचारिलें असतां अथवा नसतां झालेली गोष्ट सांगणें याचें नांव **आख्यान**[४३]. जसें "राजाः—भूपाल, युवराजाच्या जन्मामुळें तुमचा वारसा उडाल्यानंतरहि वाढल्या उत्साहानें दिसून येणारी तुमची आमच्याबद्दलची निष्ठा डोळ्यांपुढून कधींहि हालत नाहीं आणि आपल्या आठवणीनें कृतज्ञतेचा आनंदाश्रूंत शेवट करते. एवढ्या राज्यहानिबद्दल तुम्ही क्षणभरहि विषाद मनला नाहीं आणि उलट युवराजांवर पुत्रप्रेमच करीत आलां, हें तुमचें अलौकिक औदार्य नेहमीं प्रसंगावांचूनहि बोलून दाखवावेंसें वाटतें."

(१९) एकाद्या कार्याच्या आड येऊन गोड गोड बोलून त्यास आपल्या कार्याकडे वळवून घेणें याचें नांव **याच्ञा**[४५]. उदाहरणार्थ "भूपालः—थांब[४६]! आजच्या भाग्यप्रसंगाची स्मृति स्वर्गांत त्याशीं संलग्न होण्यासाठीं त्या फुलानें—(फूल तोडण्यास जाऊं लागतो)

वसुंधराः— नाथ! तिथूनच त्याची शोभा दिसत नाहीं का? कौतुक करण्यासाठीं दीनाराला माझ्या मांडीवरून उचलून घेतला तरी मला मनापासून राग येतो. वस्तुनाशावांचून तिच्या सौंदर्याचा उपभोग मनुष्यवृद्धीस कां बरें घेतां येऊं नये!" असें बोलून वसुंधरा भूपालाच्या आड येऊन गोड शब्दानें पण फूल तोडण्यापासून त्याला परावृत्त करते.

(२०) एकादा मनुष्य भलतेंच कार्य करूं लागला असतां त्याचा निषेध करणें यास **प्रतिषेध**[४७] म्हणतात. उदाहरण—"[४८]कालिंदी—प्राणेश्वरा, हा कसला विचार! हा अविचारांतला अविचार आहे! काल केतनाच्या शपथेनें आपण वचनाला गुंतलां आहां, बोलला बोल खोटा करून ब्रीदाला बोल लावूं नका. परस्त्रीच्या पापी अभिलाषानें अघोर पापें करून नीतीला पायांखालीं तुडवूं नका! नीतीचा नाश झाला तर जीवाचा सत्यनाश होईल."

(२१) आपल्या मनुष्याला किंवा दुसऱ्या मनुष्याला एकादी गोष्ट अपूर्व तऱ्हेनें विचारणें याचें नांव **पृच्छा**[४९]. जसें "भूपालः—[५०]अंतरिक्षांतील कोणती वस्तु मनुष्यबुद्धीला कुंठित केल्यावांचून रहात नाहीं.—गोरवा प्रसरी प्रभूच्या भव्य पट हा

---

(४३) भा. ना. १६–२२ (४४) ग. पु. अं. १, प्र. ४, पृ. ४५
(४५) भा. ना. १६–१३ (पा. भे.)
(४६) ग. पु. अं. २, प्र. २, पृ. ६३
(४७)भा. ना. १६–१४(पा. भे. क्रियते यन्निषेधः स प्रतिषेधः प्रकीर्तितः
(४८) ग. पु. अं. ४, प्र. १, पृ. ९६ (४९) भा. ना. १६–२५
(५०) ग. पु. अं. २, प्र. २, पृ. ६५

नभाचा–प्रतिरात्रीं काळाच्या अजस्र कारखान्यांत संध्या आणि उषा यांच्या जरी-पद्रानें झळकणाऱ्या अंबरपटावर बुट्टेदार चंद्रकळा परमेश्वर विसांव्यावांचून कशा-करतां बरें काढीत असेल ! "

(२२) पूर्वींच सिद्ध असलेल्या गोष्टींची बरोबरी करून एकादी गोष्ट सांगणें याचें नांव **दृष्टान्त**[५१]. जसें " सुधाकरः[५२]–पण भाई ! आतां माझी पुरी खात्री झाली आहे कीं, दारूच्या पेंचांतून मनुष्याची कधींहि सुटका व्हावयाची नाहीं. रामलाल ! नदीच्या महापुरांत वाहतांना गारव्यानें हातपाय आंखडल्यावर, नदींत खात्रीनें आपला जीव जाणार अशी जाणीव झाली तर बुडत्याला त्या पांगळ्या हातापायांनीं ओघाच्या उलट पोहून बाहेर येतां येईल का ? भडकलेल्या गांवहोळीच्या फोफा-ट्यांत भाजून निघतांना जीव जाण्याची धास्ती वाटली तर जळत्याला त्या जात्या जीवाच्या शेवटल्या श्वासांचे फुंकर मारून ती भोंवतालची आग विझवतां येईल काय ? "

(२३) ज्यांत अनेक योजना आहेत, ज्यांत अनेक प्रकारच्या गोष्टींची सिद्धि दाखविली आहे असे बरेंच मोठें भाषण, अनेक वाक्यांनीं युक्त असल्यास त्यास **भाषण**[५३] म्हणतात. उदाहरणार्थ"–घनश्यामः[५४]–कोंय संबंध दयामाया येण्याचा ? ज्या गोष्टीचा मला मुळींच अनुभव नाहीं तिचें मी दुसऱ्याला कसें प्रत्यन्तर पटवून देऊं ? कोणी कधीं माझ्यावर दया केली आहे म्हणून मोबदल्यादाखल मी दुस-ऱ्यावर दया करूं ? कोणत्या मनुष्यानें मजवर निरपेक्ष, शुद्ध, असंबद्ध दया केली आहे ? टीचभर उघड्या नागड्या देहाच्या देणगीखेरीज मानव जातीनें आजपर्यंत या एकलकोंड्या घनश्यामावर काय उपकार केले आहेत ? जिथें तिथें मला अनादर, तिरस्कार, साहाय्यशून्यता आणि परकेपणा यांचाच अनुभव येत गेला आहे. अनुदार वृत्तीच्या स्वार्थपरायण जगांत शुद्ध स्वरूपाची दया कोठेंच पहावयाला मिळत नाहीं. स्वार्थनिरपेक्ष, हेतुशून्य दयेचा एक शब्द मला कुणी दिला असता, तर मी त्याचा सात जन्मांचा ऋणी होऊन बसलों असतों. "

(२४) एकादी गोष्ट नीट न कळल्यानें अनेक प्रकारचे विचार मनांत येऊन त्या गोंधळलेल्या मनःस्थितींतच तिचा शेवट होणें याचें नांव **संशय**[५५]. जसें " रामलालः[५६]—माझ्या मनाची काय स्थिति झाली आहे हें माझें मलाच कळत नाहीं. काय भलतेंच झालें हें शरद् ! मी खरोखरीच अपराधी आहें किंवा नाहीं, हें नीट समजून घेतल्यावांचून तूं मला विनाकारण दोष दिलास–पण तिनें दोष कां देऊं

---

(५१) भा. ना. १६–२६ (५२) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ८७

(५३) भा. ना. १६–२७ (५४) ग. भा. अं. ४, प्र. ३, पृ. १५८.

(५५) भा. ना. १६–२८ (५६) ग. ए. अ. ४, प्र. १, प्र. ६२

नये ? माझें मन खरंच चलित झालें आहे, कीं, छेः-मला कांहींच सुचेनासें झालें आहे. परमेश्वरा माझा मार्ग मला नीटपणें दाखवायला तुझ्याखेरीज दुसरा कोण समर्थ आहे ? "

(२५) दुसऱ्यानें मागितलें असतां अथवा नसतां शास्त्राला धरून व मनोरथाला साजेसें शुभ चिंतिणें याचें नांव **आशी**.[57] " उदाहरण-धुंडिराजः-बेटी मालती, अष्टपुत्रा सौभाग्यवती भव ! जा, म्हाताऱ्या धनेश्वराशीं लग्न कर, नाहीं तर अगदीं एकाद्या प्रेताशीं लग्न लाव, तुझा संसार सुखानें साजरा होईल. मालती ! हृदय फोडून, रक्त आटवून, तुझ्या बापानें तुला हा आशीर्वाद दिला आहे. तो खोटा करण्याची साक्षात् देवाची बापाची आज्ञा नाहीं ! "

(२६) आधीं राग उत्पन्न करणारें पण मागाहून हर्ष उत्पन्न करणारें जें आशीर्वादानें युक्त असें वचन त्यास **प्रिय** म्हणतात. जसें-

" वृंदावनः—वसुंधरे, हा पहा[59] मी तुझा हात धरून तुझ्या पातिव्रत्याला पाया-खालीं तुडवितों.

वसुंधराः--दीनाराचा बळी घेणाऱ्या परमेश्वरा ! आतां तुझी लाज तुलाच (डोळे झांकून घेते. वृंदावन आवेशानें जाऊन तिचे पाय धरतो)

वृंदावनः--वसुंधरे तुझा दीनार मेला नाहीं तो अजून जीवंत आहे.

वसुंधराः— कुठें आहे माझा दीनार ?

वृंदावनः— " हा पहा ! अशी दृष्टी तरळूं देऊं नकोस. नाहींतर वयानें वाढ-ल्यानें तुझ्या दीनाराची तुला ओळख पटणार नाहीं. " इत्यादि प्रकारानें आधीं कर्णकटु शब्द बोलून मग तिला प्रिय असें भाषण करतो.

(२७) दोन तीन प्रकारें लबाडी करून दुसऱ्या माणसाला फसवून आपल्या ताब्यांत आणण्यासाठीं आपण ज्या युक्त्या शोधून काढतों, त्यास **कपटसंघात**[61] म्हणतात. जसें- " घनश्यामः[62]—धुंडिराज भित्रा आहे, ओळखीचा दुबळा आहे, आणि मनाचा प्रेमळ आहे. अनोळखी महेश्वराची ओळख लादून धुंडिराजाला चोरी-सारख्या गुन्ह्यांत गुंतवितों म्हणजे झालें. "

(२८) सभेमध्यें म्हणजे चारचौघां शहाण्या लोकांसमोर जरी एकाद्या दुष्ट मनुष्यानें कठोर व क्रोधजनक भाषण केलें तरी राग न मानणें याचें नांव **क्षमा**.[63] उदाहरणार्थ- वृंदावनानें [64]कैंपटानें कुभांड रचून राजाकडून आपणास कैद करविलें

(५७) भा. ना. १६-२९ (५८) ग. भा. अं. २, प्र. ४, पृ. ९५
(५९) भा. ना. १६-३० (६०) ग. पु. अं. ६, प्र. ४, पृ. १५९
(६१) भा. ना. १६-३१. (६२) ग. भा. अं. १, प्र. ४, पृ. ५०.
(६३) भा. ना. १६-३२. (६४) ग. पु. अं. २, प्र. ४, पृ. ७५.

असतांहि भूपाल आपल्या मनाची शान्ति न ढळूं देतां, न रागावतां " हर हर ! साऱ्या मानवी पातकांत मी ज्या कृतघ्नतेला अत्यंत थोर समजत होतों, तिचाच आज माझ्यावर आरोप आला; आणि तोसुद्धां माझ्या मित्राच्या कृतघ्नतेमुळें ! परमेश्वरा, माझ्यावरचा नसता कलंक दूर करण्याची स्फूर्ति होईपर्यंत या वृंदावनाला दीर्घायुष्य द्या, आणि ' करा करुणामया क्षमा । विषमा जरि गमे कृति ' " इत्यादि म्हणतो.

(२९) एकादी गोष्ट अंशतः दिसल्यास त्यावरून त्या सर्व गोष्टीची कल्पना करणें यास **प्राप्ति** म्हणतात.[६५] जसें " धनेश्वरः—समंज[६६] उद्यां हा घनश्यामच तिच्यावर–लतिकेवर–संकट कशावरून नाहीं आणणार ? मला त्याची फार भीति वाटते. मी आतां म्हातारा झालों. मनुष्यदेहाचा काय नियम सांगावा ! आज आहे उद्यां नाहीं.

मालतीः— आपली ही भीति अगदीं निराधार वाटते मला !

धनेश्वरः— भिण्यासारखें कांहीं नाहींच ! बरें मालती मी जातों. तुझ्या वचनामुळें मी धीर येऊन कितीतरी निश्चिंत झालों ! मात्र मालती ! मी तुला एकदां दिलेलें वचन मोडलें, म्हणून तें मनांत आणून तुझ्या वचनाची हेळसांड करूं नकोस. माझ्यामागें लतिकेला तुमच्या खेरीज आपलें म्हणायला कोणी नाहीं. मालती, माझी लतिका अगदीं लहान आहे, अल्लड आहे. मालती, जातों मी. (जातो)

मालतीः— पहिल्यानें मला तुरळक संशय आला, पण शेवटीं खात्रीच झाली माझी. जातां जातां आधीं हंसल्यासारखे बोलले आणि शेवटीं त्यांचे डोळे पाण्यानें भरून आले. त्यांच्या निर्वाणीच्या अक्षरांवरून खास त्यांनीं आत्महत्येचा निश्चय केला आहेसे वाटतें."

(३०) अयोग्य कृत्य केल्यानें अथवा कर्तव्यकर्म न केल्यानें मनाला जें वाईट वाटतें त्यास **पश्चात्ताप** म्हणतात.[६७] जसें, "सुधाकर (स्वगत):– सिंधू,[६८] इतक्या थोरपणानें गीतेला बोलती बंद कां केलीस ? दारूच्या धुंदीनें बहिरून निजलेला माझा जीव तुझ्या नाजुक बोलाफुलांनीं कसा जागा होणार ? त्याच्यावर गीतेच्या तोंडचा दगडधोंड्याचा असा निष्ठुर माराच व्हायला पाहिजे. सुधाकरा ! चांडाळा ! दारूच्या दुष्ट नादानें पशु बनून या देवतेची काय विटंबना केलीस ? तुझें सारें शहाणपण गेलें कुठें ! " इत्यादि.

(३१) स्नेहामुळें अथवा दाक्षिण्यामुळें मनाच्या सरलतेनें अथवा विनयानें

(६५) भा. ना. १६–३३. (६६) ग. भा. अं. ४, प्र. ३, पृ. १४७.
(६७) भा. ना. १६–३४ (६८) ग. ए. अं. ४, प्र. २ पृ. ६७

एकादी गोष्ट दुसऱ्याच्या कलानें घेणें, याचें नांव **अनुवृत्ति**.[६९] उदाहरणार्थ-"सुधाकर,-सिंधू, आतांच्या आतां शपथ घे, नाहीं तर घरांतून चालती हो. कोणाचा पैसा कोणाचें कांहीं, कांहीं घरांत आणायचें नाहीं."

सुधाकराचीं वरील मर्मभेदक वाक्यें ऐकूनहि, तसेंच माहेरीं नेण्याकरितां आपला भाऊ आला असतांहि सिंधू सुधाकरावरील निस्सीम प्रेमानें खालीलप्रमाणें शपथ घेऊन त्याच्याच कलानें वागते "सिंधूः-आपल्या पायांवर हात ठेऊन सांगतें, आजन्म हाल सोशीन, काबाड कष्ट करीन, पण दुसऱ्याच्या कष्टाची कवडी म्हणून या घरांत येऊं देणार नाहीं! आपल्या दोघांच्या कष्टाविरहित सगळ्या जगांतील धनदौलत आजपासून मला शिव-निर्माल्य आहे."

(३२) अंगावर आलेल्या दोषांचें निराकरण करणें याचें नांव **उपपत्ति**.[७०] जसें. "मालतीः- असे कठोर, निष्ठुर, पाषाणहृदयी कसे हो झालां! ही कसायकरणी तुम्हांला कोणी हो शिकवली?

धुंः—मालती, बेटा मालती, मला क्षमाकर! मी तुझा अनंत अपराधी आहे. बाळे, अभय दिल्याखेरीज मी तुझे पाय सोडणार नाहीं. मला क्षमा कर.

मालतीः—चाचा, माझ्या गळ्याची शपथ आहे तुम्हांला. हा प्रकार काय आहे?

धुंडि०:—बाळे! (तिच्या कानांत सांगतो) त्या दिवशीं स्टेशनावर हा प्रकार झाला. तो कबुलीजबाबाचा कागद त्या अधिकाऱ्यानें धनश्यामाचे हातीं आणून दिला आहे. आणखी आतां धनश्याम म्हणताहेत कीं, मालती धनेश्वरपंतांना दिली नाहीं तर तो कागद उघडकीस आणीन." याप्रमाणें धुंडिराज आपल्यावर आलेला हा निष्ठुरतेचा व लोभीपणाचा आळ दूर करतो.

(३३) मोठ्या लोकांनीं जमून परस्परानुकूल मतानें एकादी गोष्ट ठरवणें किंवा साधणें याचें नांव **युक्ति**.[७३] जसें-"प्रभाकरः-ताई,[७४] खरोखरच आत्महत्या करणार आहेत का धनेश्वरकाका? अहो महेश्वर, आत्महत्या करून धनेश्वर आज आपल्या हातून कायमचे जात आहेत असें जर घनश्यामाला खात्रीपूर्वक कळलें, तर तो कांहीं तरी उपायानें आत्महत्या थांबविण्याकरितां पुन्हा गुप्त पोलिसाचे वेषांत येईल का?

महेश्वरः--तो मी आणतों, तें काम माझ्याकडे लागलें. पण त्यानें काय होणार?

---

(६९) भा. ना. १६-३५ (७०) ग. ए. अं. ३, प्र. ४, पृ. ५४
(७१) भा. ना. १६-३६ (७२) ग. भा. अं. २ प्र. ४, पृ. ९०
(७३) भा. ना. १६-३७ (७४) ग. भा. अं ४, प्र. ४, पृ. १६६

प्रभा:०---आपण खरोखरीच्या फौजदारास आणून ठेवावें. आणि आत्म-हत्येच्या ऐनवेळीं घनश्याम काकांना पकडण्यासाठीं पोलीसवेषानें आला म्हणजे त्याला पोलिसाचें ताब्यांत द्यावा." या प्रकारें सर्वांनीं मिळून आलेल्या संकटांतून पार पाडण्याचा काढिलेला मार्ग म्हणजे युक्ति.

(३४) दोष बाजूला ठेवून एकाद्या गोष्टीचा गुणांशीं संयोग करणें अथवा दोषांचेंच गुणांसारखें वर्णन करणें याचें नांव **कौर्य**. उदाहरण " तळिराम.- मद्यपान नीतिमत्तेला फार पोषक आहे. ऐका कसें तें. मद्यपी कधीं खोटें बोलत नाहीं, कारण खोटें रचून त्याला कधीं सांगतां येत नाहीं. मद्यपी कधीं कुणाजवळ चहाडी करीत नाहीं; कारण मागें कोण बोलला त्याची त्याला आठवणच नसते. तो कधीं कुणाचा विश्वासघात करीत नाहीं, कारण त्याच्यावर कोणी विश्वासच ठेवीत नाहीं. "

(३५) विलक्षण क्रोधामुळें हातून घडलेल्या अपराधांचें परिमार्जन गोड भाषणानें पुढें खुश करण्यासाठीं करणें यास **अनुनीति** म्हणतात. जसें-" बृंदावनः- वसुंधरे, वृंदावनाचा अवतार मघाशिच संपला. देवी, माझ्या उद्धाराच्या आड येऊं नकोस. (तिचे, धरतो) माते, त्या दीनारावर तूं दुग्धामृताची वृष्टि केली. आतां या दीनारावर मंगल अश्रूंचा वर्षाव कर. माते ! मला दूर लोटूं नकोस; पतिव्रतेच्या पुण्याईपुढें पाप पांगळें पडून तिच्या पायाशीं अशी लोळण घेतें "

(३६) जेव्हां एका गोष्टीबद्दलचे सांगितलेले दोष दुसऱ्या प्रसिद्ध गोष्टीशी जोडले जातात, त्या भलतीकडे संबंध लावण्याचे क्रियेस **परिवेदन** म्हणतात. उदाहरण-" भगीरथः-पण दारूमुळें मनुष्याची कर्तबगारी-

तळिरामः-हा प्रश्न साहेबलोकांना विचारा. कोट्यानकोटी अस्सल आर्यांची कर्तबगारी कारकुनी पेशानें साहेबलोकांच्या भेटीसाठीं बंगल्याबाहेर उभी आहे व बंगल्यांत पेल्यावर पेले घेण्याच्या कामामुळें सत्ताधारी साहेबांना बाहेर येण्याला फुरसत नाहीं. "

५ परमेश्वराची लाडकी कृति हा मानवप्राणी ज्याप्रमाणें छत्तीस गुणांनीं युक्त असावा लागतो, त्याप्रमाणें वाक्सृष्टि निर्माण करणाऱ्या कवीची लाडकी नाट्य-काव्यसृष्टि वरील छत्तीस लक्षणांनीं युक्त असणें जरूर असते. ब्रह्मदेवाचे सृष्टींत

(७५) भा. ना. १६-३८ (७६) ग. ए. अं. १, प्र. २, पृ. ११
(७७) भा. ना. १६-३९ (७८) ग. पु. अं. ६, प्र. ४, पृ. १६०
(७९) भा. ना. १६-४० पा. पे. (८०) ग. ए. अं. १, प्र. २, पृ. १४

ज्याप्रमाणें छत्तीस लक्षणांपैकीं जितकीं जास्त लक्षणें ज्या मानवांत अधिक, तो मानव जास्त जास्त श्रेष्ठ समजला जातो, त्याचप्रमाणें वर दिलेल्या छत्तीस लक्षणांपैकीं ज्या मानानें नाट्यकाव्यांत लक्षणसंख्या अधिक, त्यामानानें त्या नाट्यकाव्याचा दर्जा उत्तम मानला जातो. मात्र मनुष्यप्राणी आपल्या गुरूच्या म्हणा किंवा जनकाच्या म्हणा, सृष्टीशीं आपल्या सृष्टीची नुसती बरोबरीच दाखवून राहिला नाहीं, तर आदिदेवाच्या कृतींत अनुभवानें आढळून आलेले दोष आपल्या कृतींत उतरूं नयेत म्हणून त्यानें आपली कृति अंतर्बाह्य सुंदर दिसेल असेंच करण्याचें ठरविलें. त्यानें मानवांची स्वार्थपरायण व आकुंचित दृष्टि अंतर्गुणापेक्षां बाह्य रूपावर सहज भुलून जाते, ही गोष्ट लक्षांत घेऊन काव्यसृष्टीचें बाह्यांग आकर्षक करण्याकरितां तिला चारच पण ठळक व उठून दिसणारे असे अत्यावश्यक म्हणून अलंकार ठरविले. तसेंच जगांत मनुष्य नुसता हुशार किंवा गुणी असून चालत नाहीं तर त्या गुणांची किंवा हुशारीची मर्यादा काय आहे, तो किती कसोट्यांस उतरला आहे, हें सांगावें लागतें, हें लक्षांत घेऊन त्यानेंही कवितादेवी जनमनास पूर्णपणें उतरण्याकरितां तिच्या दहा कसोट्या ठरविल्या. या कसोट्यांतून पार पडतांना मनुष्यांवर नाना प्रकारचीं संकटें येण्याचा संभव असतो, मनुष्याच्या चोहों बाजूंस त्याला भूल पाडणाऱ्या व त्याच्या नकळत त्याला आडमार्गाला नेणाऱ्या अनेक गोष्टी असतात. असल्या संकटांची किंवा शेवटीं फशीं पाडणाऱ्या मोहक गोष्टींची त्यास जर जाणीव दिलेली नसेल, तर तो या कसोटीरूपी जिन्याच्या पायऱ्यांवरून पाहतां पाहतां खाडदिशीं खालीं कसा आदळतो, ह्याचा कटु अनुभव घेऊन, त्यानें ही काव्यसुंदरी वरील संकटांतून जात असतां तिनें वाटेंत बाजवीपेक्षां जास्त खोलांत शिरूं नये, जरूरीपेक्षां फार वेळ रमूं नये, मोह घालणारीं रम्य उद्यानें, सुंदर ताटवे, निसर्गाशीं गोष्टी करीत झुळझुळ वाहाणारे निर्झर, यांसारखीं सुंदर दृश्यें बाजूस कितीहि असलीं तरी त्यांच्याकडे दृष्टीची फेंक फेंकू नये, फेंकलीच तर ती तेथें खिळवूं नये, संगतीनें येणाऱ्या रसिक संवगड्याजवळ बोलायचे बोल किंवा सांगायच्या गुजगोष्टी, साध्याभोळ्या उघड शब्दांत व्यक्त करण्यापेक्षां मधून मधून पर्यायानें सुचविल्यास, त्यास जरी आनंद होत असला—नव्हे त्यानें तो अगदीं ब्रह्मानंदीं लीन होत असला, तरी तेच पर्याय शब्द फार वापरल्यास त्यांस क्लिष्टतेचें रूप येतें व त्याची ती समाधी क्षणाधांत उतरून त्याचें मन त्या गोष्टींत वेधण्याऐवजीं विटून जातें, ही गोष्ट कधींहि विसरूं नये, म्हणून सतत लक्षांत ठेवण्यासारख्या त्यानें दहा सूचना दिल्या आहेत. तेव्हां वाक्सृष्टि निर्माण करण्यांत प्रमुख म्हणून गणल्या जाणाऱ्या ईश्वराच्या लाडक्या भक्तानें-भरतानें— नाट्यकाव्यरूपी सुंदरीकरतां म्हणून सांगितलेले हे चार अलंकार, कसोटीरूपी असणारे दहा गुण व सूचनारूपी असलेले दहा दोष, यांचें

स्वरूप काय, इत्यादिकांचा विचार करणें आवश्यक आहे. कोणतीहि गोष्ट करीत असतांना आधीं त्यांत येणारीं संकटें किंवा त्या गोष्टीसंबंधीं सांगितलेल्या सूचना विचारांत घेतल्यास आपल्या हातून पुष्कळशा चुका कमी होण्याचा संभव असल्यानें, आपणहि आधीं सूचनांचा म्हणजे दोषांचा विचार करून मग गुणांचा विचार करूं, व सरतेशेवटीं काव्यदेवतेला भूषणभूत होणाऱ्या विभूषणांचा-अलंकारांचा विचार करूं.

६ भरतानें गूढार्थ, अर्थांतर, अर्थहीन, भिन्नार्थ, एकार्थ, अभिप्लुतार्थ, न्यायापेत, विषम, विसंधि व शब्दहीन असे दहा प्रकारचे दोष सांगितले आहेत[81]. भामह[82] व दण्डी[83] हेहि भरतानें सांगितल्याप्रमाणेंच पण थोडा थोडा फरक करून दहाहि भेद देतात. परंतु यानंतरचे ग्रंथकार दोषांचें, पदगत, वाक्यगत व रसगत असें वर्गीकरण करून नंतर त्यांचे भेद पाडतात. काव्यौघ वाहतां वाहतां ह्या दहा दोषरूपी दऱ्यांत आदळला कीं, त्याचें काव्यत्व तिथल्या तिथेंच गडप झालें म्हणून समजावें; ह्याकरितां ह्यांकडे नीट लक्ष दिलें पाहिजे. ह्या दोषांचें स्वरूप पुढें वर्णन केल्याप्रमाणें असतें:--

(१) जेव्हां शब्द ऐकतांच त्यांचा अर्थ लवकर ध्यानांत येत नाहीं तेव्हां त्यास गूढ शब्द असें म्हणतात. जेव्हां एकादी गोष्ट सरळ शब्दांत सांगण्याचे ऐवजीं वरीलप्रमाणें गूढ शब्दांत सांगितलेली असते तेव्हां त्यास **गूढार्थ** दोष म्हणतात[84]. थोडक्यांत व अधिक स्पष्ट करून सांगावयाचें, म्हणजे गूढार्थ दोषांत एकाद्या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट असूनहि त्याऐवजीं एकादा क्लिष्ट पर्याय शब्द वापरून ह्या स्पष्ट व उघड अर्थ असणाऱ्या शब्दाचा अर्थ दुर्बोध केलेला असतो. जसें, मधु शब्द वापरण्याऐवजीं जर कोठें क्षौद्र शब्द वापरला तर मधुशब्दानें जो अर्थ स्पष्ट झाला असता तो दुर्बोध होऊन हा शब्द इथें विशेष अर्थानें तर वापरला नाहींना, असा संशय येतो व म्हणूनच याला भामहानें व दण्डीनें ' ससंशय ' असें नांव दिलें असावें. हा दोष बहुधा यमकाचे भरीस पडून किंवा एकाद्या अलंकाराचे नादीं लागून कवींच्या हातून होतो. उदाहरणार्थ--

" तुझें कुशल नाम या ! हलुहलू मना आकळी
दुरत्यय असा महाखळहि त्यास मीं हा कळी;
हरी व्यसन पाप हें; बहु कशास कायाधवा--
परि त्वरित भेटवी तुजहि योग मायाधवा[86]

ह्यांत ' प्रल्हाद ' म्हणण्याऐवजीं ' कायाधव ' म्हटल्यानें शरीराचा पति

(८१) भा. ना. १६-८४ (८२) भामह ४-१,२
(८३) दण्डी ४-२,३ (८४) वा. का. २१, का. प्र. ७
(८५) भा. ना. १६-८५ (८६) केका ७४

असा अर्थ चटदिशीं ध्यानांत येतो. प्रल्हाद हा अर्थ लवकर ध्यानांत येत नाहीं. त्यामुळें कायेचा धव असें विशेष अर्थानें इथें म्हणावयाचें आहे कीं काय असें वाटूं लागतें.

(२) जेव्हां वर्ण्य गोष्टीचें वर्णन बाजूस राहून भलत्याच अप्रस्तुत गोष्टीचें वर्णन केलें जातें तेव्हां त्यास **अर्थान्तर** दोष म्हणतात[८७]. अभिनवगुप्त[८८] ह्या दोषाचा अर्थ शब्दांत जें सांगूं नये तें सांगणें असा करतो. पण अर्थान्तर शब्दावरून वरील अर्थच घेणें जास्त सयुक्तिक वाटतें. उदाहरणार्थ सुधाकर सुधारणेच्या पलीकडे गेला म्हणून उद्विग्न झालेला रामलाल शरदला सिंधूस चार गोष्टी सांगण्याकरतां पाठवून भगीरथाला तावडतोब तार करून सिंधूच्या बाबांना बोलावावयास सांगतो व लगेच तारेची इतकी घाई नाहीं म्हणून फुरसुतीच्या वेळांत लोककल्याणावर भलें मोठें व्याख्यान[८९] देतो. रामलालचें हें व्याख्यान अगदींच प्रस्तुत वर्णनाला सोडून आहे. एकतर त्यानें सुधाकराविषयींच्या किंवा दारूनें केलेल्या सुधाकराच्या स्थितीवरून दारू विषयींच्या गोष्टी बोलावयास पाहिजे होतें किंवा भगीरथाला तार करण्यास सांगून आपणहि सिंधूकडे जावयाचें होतें.

(३) ज्यांचा अर्थ पुरा होत नाहीं अशीं वाक्यें किंवा ज्या शब्दांचा अथवा वाक्यांचा परस्पर संबंध नाहीं असे शब्द किंवा वाक्यें काव्यांत घातल्यास तेथें **अर्थहीन** दोष होतो.[९०] De नें नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींतील 'सा त्वशेषार्थमेव च' असाच पाठ घेऊन व त्यांत 'अशेषार्थ' असें पद पाडून त्याचा multiplicity of meaning असा अर्थ केला आहे. पण तो अर्थ बरोबर नसावा असें वाटतें. कारण अशेषार्थ याचा अनेकार्थ किंवा multiplicity of meaning असा अर्थ कसा होणार व तसा अर्थ केला तर 'सा' चा अर्थ कसा व कुठें लावावयाचा? म्हणून 'सावशेषार्थमेव च' असाच पाठ घेणें इष्ट आहे. "वैद्यः[९१]–भलतंच कांहीं तरी. नवऱ्या मुलाला एका नवऱ्याच्या ठिकाणीं दोन नवरे किंवा एकाद्याला एका बापाच्या ठिकाणीं दोन बाप"–ह्या पुढें मन्याबापू बोलूं लागल्यानें हें वाक्य असेंच अर्धवट रहातें, म्हणून हें पहिल्याप्रकारचें उदाहरण होईल. दुसऱ्या प्रकारचें म्हणजे असंबद्ध शब्दयोजना केल्याचें उदाहरण पुढीलप्रमाणें आहे. "कंकणः[९२]–दंतांची मजा धनुष्या-प्रमाणें, नाक गुलाबासरखें, गाल कुंदकळ्यांसारखे, तुझे डोळे पिकलेल्या तोंडल्या-सारखे, तुझें कपाळ हरिणासारखें आहे." ह्या दोषाचीं उदाहरणें क्वचितच सांपडतात।

(८७) भा. ना. १६–८५ (८८) अ. ना. १६–८५ टी. D S. P. P. 10
(८९) ग. ए. अं. २, प्र. ३, पृ. ४७,४८
(९०) भा. ना. १६–८६ (पा. भे. सावशेषार्थमेव च।)
(९१) D. S. P. P. 10, (९२) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ८०

असंबद्ध शब्द किंवा वाक्यें तसेंच अर्धवट वाक्यें, वेडा, उन्मत्त, मनुष्य, लहान मूल, झोंपेंत बरळणारा माणूस यांचे तोंडीं घातलीं असली तर ते दोष होण्याऐवजीं गुणच होतील. वरील उदाहरणें हीं व्याख्या समजण्यापुरतींच दिली आहेत, त्या नाटकांतील दोष म्हणून नव्हेत. कारण त्या त्या भूमिकेच्या तोंडीं ती भूमिका उठून दिसण्यासाठीं व स्वाभाविक म्हणूनच घातलीं असल्यानें, तीं रसापकर्षक नसून रस-परिपोषकच आहेत. दण्डी व भामह ह्या दोषाच्या दुसऱ्या भागासच अपार्थ म्हणून म्हणतात.

(४) **भिन्नार्थाचे** भरत दोन अर्थ देतो वाक्यांत जेव्हां असभ्य व ग्राम्य गोष्टी[९४] असतील तेव्हां, किंवा कवि एक प्रकारचें वर्णन करून तें खोडलें जाईल असें दुसरें वर्णन लगेच करतो[९५] तेव्हां, हा दोष संभवतो. भिन्नार्थ व अर्थान्तर यांत फरक असा कीं, अर्थान्तरांत कवि वहावत जातो, पण त्या वाहवण्यानें पूर्वीच्या वर्णनाचा बाध करीत नाहीं. पण भिन्नार्थांत तो पूर्वीच्या वर्णनाशीं विसदृश असें वर्णन करून पूर्वीच्या वर्णनाला बाध आणतो. अर्थान्तराचें उदाहरण देतांना केलेल्या रामलालच्या भाषणांतच पूर्वीच्या वर्णनाशीं बाध करणारें वाक्य आहे. कारण तो घाई घाईनें येऊन ' भगीरथ[९६] ' पद्माकराला आणि बाळासाहेबांना आनांच्या आतां तार कर कीं, असाल तसे निघून या ' म्हणून सांगतो व लगेच भगीरथ उठून ' तार लगेच करून येऊं का ? ' म्हणून विचारतांच त्याला ' इतकी घाई नाहीं, आणखी थोड्या वेळानें केलीस तरी चालेल. ' असें सांगून पूर्वीच्या निकडीला बाध आणतो. "भामिनीः—हें बघ ! मी माझा नेहमींचा हिरवा शालू नेसलें होतें. हा शालू बरा दिसतो का म्हणून प्रथम विचारलें, तेव्हां हंसून सांगायचें झालें कीं, काळा शालू नेस म्हणून. मग मी तो सोडून हा नेसलें आणि विचारलें हा आतां चांगला दिसतो का ? तेव्हां म्हणायचें झालें **नेसत असतांनाच तो अधिक शोभत होता** " मोठ्या अक्षरांचें हें वाक्य असभ्य वर्णनाचें उदाहरण आहे.

(५) एकाच अर्थी पुष्कळसे शब्द किंवा वाक्यें कांहीं वैशिष्ट्य नसतां घातल्यास **एकार्थ** दोष होतो.[९८] उदाहरणार्थ–'मातीं दिसली समरीं विहरत, नेत सकल रणवीर रणासी ॥ ध्रु ॥ मस्तकमाला गुंफित काल महेश्वर पतिसेवेसीं ॥ ' येथें काल व महेश्वर हे दोन शब्द अगदीं कांहीं एक वैशिष्ट्य नसतां निरर्थकपणें घातले आहेत.

---

(९३) ग. पु. अं. ३, प्र. ३, पृ. ८३(९४) भा. ना. १६–८६
(९५) भा. ना. १६–८७
(९६) ग. ए. अं. २, प्र ३, पृ. ४७. (९७) मानापमान पृ. ५४
(९८) भा. ना. १६–८८ (९९) मानापमान. पृ. ६३

(६) जेव्हां एका चरणांतील शेवटचा शब्द व पुढल्या चरणांतील पहिला शब्द यांत समास असतो तेव्हां तो सामासिक शब्द जणूं एका चरणांतून दुसऱ्या चरणांत उडी टाकीत असल्यानें त्यास **अभिप्लुतार्थ**[१००] असें म्हणतात. अभिनवगुप्त याचा अर्थ ज्यांचा परास्परांशीं संबंध नाहीं अशीं निरनिराळीं वाक्यें एकत्र घालणें असा करतो, पण असा अर्थ करावयाला भरताचे व्याख्येंतील शब्द अनुकूल नाहींत. शिवाय या अर्थीं अर्थहीन हा शब्द आहेच. तेव्हां असा अर्थ न घेतां वरीलप्रमाणेंच अर्थ घेणें बरें.

हाच दोष नुसत्या एका चरणाचेच शेवटीं नव्हे तर यतीचे ठिकाणींहि आला, तरी त्याला हाच दोष समजून भामह व दण्डी याला यतिभ्रष्ट असें नांव देतात. उदाहरणार्थ--

"ये स्वपुरा मग तो, अयुताब्द सुवर्णमयी दयिता हयमेधा--
माजि तशीच करूनि करी मख कोटि, बहु स्तवि सामर वेधा[१०२]"

वरील उदाहरण पहिल्या प्रकारचें म्हणजे अभिप्लुतार्थाचें आहे व खालील उदाहरण यतिभ्रष्टाचे आहे--

विप्रांच्या मानिलें हो परमसुख अविघ्नत्व पावोनि योगें[१०३] ॥

(७) वर्णन करतां करतां कवीनें प्रत्यक्ष अनुमान, उपमान व शब्द अशा चारी प्रमाणांस सोडून वर्णन केलें तर त्या दोषास **न्यायापेत** दोष म्हणतात[१०४]. भामह व दण्डी यांनीं यांतील प्रमाण ह्या शब्दाचा अर्थ अधिक स्पष्ट होण्याकरतां यालाच देश-कला-लोक-न्यायागमविरोधि अशीं निरनिराळीं नांवें दिलीं आहेत. उदाहरण-

"मार्गीं भल्लातकाचा तरू। देखोन बोले राजेश्वरू। म्हणे बाहुका! चमत्कारू। माझा काहीं अवलोकीं ॥

तूं तंव विद्यासमुद्र जगतीं। निश्चयो मानला माझे चित्तीं। मीहि कुशल असें गणितीं। लीलावती-ग्रंथज्ञ।"[१०५]

हें कालविरोधाचें उदाहरण आहे.

(८) काव्यांतील वृत्तांत दोष असला तर त्यास **विषम** दोष असें म्हणतात[१०६]. जसें:- ममैवांशो जीवलोके म्हणूनी। गीतावाक्यें अर्जुनालागिं कानीं ॥
जो कां भोक्ता आपुला अंश सांगे। तो चौऱ्याशीं लक्ष योनींत वागे।[१०७]

(१००) भा. ना. १६-८८ (१०१) अ ना. १६-८८
(१०२) वामन सवाई रामायण (१०३) वामन.
(१०४) भा. ना. १६-८९ (१०५) मुक्तेश्वर वनपर्व अ. ८-१११ते ११२
(१०६) भा. ना. १६-८९ (१०७) वामन.

ह्या कवितेंतील पहिल्या चरणांतील पहिलें अक्षर दीर्घ हवें होतें तें ऱ्हस्व झालें आहे व त्यामुळें यांतील शालिनीवृत्त सदोष होतें.

(९) शब्दांचा संधि होत असतांहि तो न करतां तसाच ठेवल्यास त्या दोषास विसंधि असें म्हणतात[१०८] जसें:-

"अंधज अंधकहर हो तूं पुण्यश्लोक नीच कलि हा वा[१०९] ॥"

अथवा "नकुल शरण गमे घन झांकाया कर्ण अर्यमा वळलीं[११०] ॥"

(१०) शब्दशास्त्रांत हीन म्हटला जाईल म्हणजेच व्याकरणदृष्ट्या चूक असलेला शब्द काव्यांत घातल्यास, त्यास शब्दहीन दोष म्हणतात[१११]. उदाहरणार्थ--

'हा शोणित मांसाचा झाला सर्वत्र शोणित-चिखोल[११२] ।' यांत चिखल शब्दाऐवजीं चिखोल हा चूक शब्द वापरला आहे किंवा पुढील उदाहरणांत 'वणव्यांत याऐवजीं वणवयांत हें अशुद्ध रूप घातलें आहे. जसें--'स्वाद्यस्मरणांत भला ताप जसा कुंजरा वणवयांत ।'[११३]

७ याप्रमाणें या दोषांचीं लक्षणें आहेत. कवीच्या निरंकुश प्रतिभेच्या फेंकींत व स्फूर्तीच्या स्वैर उड्डाणांत त्यास भान न राहून त्याच्या हातून वरील चुका होऊं शकतात, म्हणून त्याची स्फूर्ति कितीहि ओजस्वी, व स्वैर वृत्तीनें भराऱ्या मारणारी असली तरी त्यानें निदान विहंगमदृष्ट्या तरी आपल्या कृतीवर आपली दृष्टि फेंकावी. सिंह कितीहि श्रेष्ठ बलवान्, पराक्रमी, निरंकुश असला तरी तोहि आक्रमिलेल्या मार्गाचें मधून मधून मागें वळून अवलोकन करीत असतो, ही गोष्ट विसरूं नये.

८ वरील दोष आपल्या कृतींत येणार नाहींत अशी कवीनें काळजी घेतली म्हणजे त्याचें काव्य निर्दोष होईल. परंतु कवितासुंदरी नुसती निर्दोष करून भागणार नाहीं. दोषांच्या अभावाबरोबरच तिच्यांत गुणांचें अस्तित्व असावें लागतें. 'गुणा[११४] विपर्ययादेषां' अशी या गुणांची व्याख्या केलेली आहे. यावरून दोषांचे उलट ते गुण असें भरताचें मत असावें असें वाटण्याचा संभव आहे; पण असें म्हणणें चूक होईल. कारण असें जर असतें तर त्याला गुणांचीं लक्षणें देण्याचें कारणच उरलें नसतें. सुखाची ज्याप्रमाणें दुःखाचा अभाव तें सुख अशी सामान्य व्याख्या करतात त्याचप्रमाणें गुणांचीहि त्यानें वरीलप्रमाणें अगदीं सामान्य

(१०८) भा. ना. १६-९० (१०९) मो. गदापर्व १,१०६
(११०) मो. कर्णपर्व १४,५७ (१११) भा. ना. १६-९०
(११२) मो. कर्णपर्व १२-२५ (११३) मो. आश्रमपर्व १-४४
(११४) भा. ना. १६-९१

व्याख्या केली असावी. दुःखाचा अभाव म्हणजे सुख असें म्हटलें असतां जो जो मनुष्य दुःखी नसेल तो तो सुखीच असला पाहिजे असें ठरतें; पण जगांत तसें दिसत नाहीं. एकादा मनुष्य तहानेनें अथवा क्षुधेनें व्याकुळ झाला नसला तर तो मनुष्य दुःखी नसतो. पण सुखी असतोच असें म्हणतां येत नाहीं. पण सामान्यपणें एकादा मनुष्य सुखी आहे काय असें विचारलें तर मनुष्याची प्रवृत्ति त्याला कांहीं दुःख आहे काय व तसेंच एकादा मनुष्य सुरेख आहे काय म्हणून विचारलें, तर त्याला कांहीं खोड आहे काय हें पहाण्याकडे असते आणि तो दुःखांत असण्याचें जर कांहीं कारण दिसलें नाहीं, तर तो सुखी, अथवा तो जर नकटा, काळा, काणा, वगैरे नसेल, तर तो सुरेख आहे, असें पटकन सांगून टाकतो. ह्यावरून मनुष्याची सामान्य प्रवृत्तिच गुण पहातांना तो दोषरहित आहे कीं काय हें पहाण्याकडे असते आणि ही सामान्य जनसमूहाची सहज प्रवृत्ति पाहूनच भरतानें गुणांची व्याख्या सामान्य लोकांना पटकन पटेल अशी म्हणजेच ' दोषांच्या उलट ते गुण ' अशी केली आहे.

९ पण वास्तविक पहातां गुणांची कल्पना एवढ्या व्याख्येवरून येत नाहीं. दुःखाभावाशिवाय सुखास जसें स्वतंत्र अस्तित्व आहे त्याचप्रमाणें गुण नुसते दोषाभावरूप नसून स्वतंत्रस्वरूपी आहेत. म्हणून ज्याप्रमाणें दोष टाळण्याची कवीनें काळजी घेतली पाहिजे, त्याचप्रमाणें काव्यांत गुण ठिकठिकाणीं येतील असें करून प्राश्निकांना आपल्या काव्यास गुण देण्यास लावलें पाहिजे. म्हणून आतां काव्यगुण म्हणजे काय याचा विचार करूं.

१० भरतानें दहा काव्यगुण मानल्याचें वर सांगितलेंच आहे. ह्या दहांपैकीं ओज, प्रसाद व माधुर्य हे तीन गुण, त्याच्या मागाहून आलेले सर्वच ग्रंथकार मानतात. मात्र वामनें[११५] आणि दण्डी[११६] हे भरताप्रमाणेंच दहाच्या दहा गुण मानतात.

(१) ह्या दहा गुणांपैकीं पहिला गुण म्हणजे श्लेष[११७]. पदें निरनिराळीं असूनहि म्हणतांना तीं एकमेकांना जोडलीं आहेत, असें वाटणें या गुणास श्लिष्टता असें म्हणतात. काव्य ऐकल्याबरोबर ज्यांतील अर्थ उघड आहे असें वाटूनहि विचार करूं गेलें असतां ज्यांत बराचसा सूक्ष्म अर्थ आढळून येतो, ज्यांतील पदें निरनिराळीं असूनहि तीं म्हणतांना एकमेकांस जोडलेलीं आहेत अशीं भासतात व कवीच्या हृदयांतील भाव स्पष्ट करतात, त्यास श्लेषगुणयुक्त काव्य म्हणतात. श्लेषशब्दाचा अर्थ संधि केले नसतांहि शब्द एकमेकांत मिसळते आहेत असें वाटणें हा एवढाच होय. पुढील ग्रंथकारांनीं हाच अर्थ मानलेला आहे. ' एक पदवद्भासनात्मा श्लेषः[११८] ' असें

---

(११५) वा. का. ३।१।४ (११६) दण्डी. १-४१
(११७) भा. ना. १६-९३ व ९४ (११८) वा. का. ३।१।११ टी.

वामन म्हणतो आणि अस्पृष्टशैथिल्य म्हणजे ज्यांतील पदें सुटीं सुटीं वाटत नाहींत तो श्लेष असें दण्डीनें लक्षण दिलें आहे. श्लेषाचें उदाहरण खालीलप्रमाणें देतां येईल.

सदय हृदय जेव्हां कृष्ण गोपींसि पाहे
विकसित मुखपद्में होति, होतां कृपा हे ।
उडुपतिसह तारा, ये रिती गोपदारा,
मिरविति यदुवीराभोवतीं त्या उदारा[११९] ॥

(२) दुसऱ्याचे तोंडून काव्याचे शब्द ऐकल्याबरोबर विद्वानांनीं न सांगतांच जेव्हां त्याचा अर्थ सहज कळतो तेव्हां त्या काव्यांत **प्रसाद** गुण आहे असें म्हणतात[१२०]. De[१२१] नें ' यत्र बुधैः शब्दात् अनुक्तः अर्थः प्रतीयते ' असा अन्वय करून याचा अर्थ केला आहे आणि शब्दांत न सांगितलेला असा एकादा गर्भित अर्थ या गुणानें सुचविला जात असावा असें म्हटलें आहे. परंतु असा अर्थ करणें बरोबर वाटत नाहीं. कारण असा अर्थ केल्यास समाधि गुणांत व प्रसादगुणांत कांहींच फरक रहाणार नाहीं. Jacobi नेंहि भरताचा प्रसाद गुण व दण्डीचा समाधि गुण एकच असावा असें सुचविलें आहे आणि त्यासाठीं 'मुख' चा 'मुख्य' असा पाठभेद करावा, असें त्याचें म्हणणें आहे. पण पाठभेदच करावयाचा असेल तर अभिनवगुप्तानें दिलेला ' सुख ' असाच पाठभेद घेणें इष्ट आहे. प्रसाद गुणाचें उदाहरण पुढील-प्रमाणें देतां येईल–

न निश्चय कधीं ढळो; कुजनविघ्न बाधा टळो
न चित्त भजनीं चळो; मति सदुक्तिमार्गीं वळो ।
स्वतत्व हृदया कळो; दुरभिमान सारा गळो,
पुन्हा न मन हें मळो; दुरित आत्मबोधें जळो[१२२] ॥

(३) काव्यांतील एकाद्या शब्दावरून विशेषप्रकारचा जो अर्थ विद्वानांच्या ध्यानांत येतो, त्या विशेष अर्थानें युक्त असण्यास **समाधि** गुण म्हणतात.[१२३] जसें०–

दयामृतघना अहो ! हरि वळा मयूराकडे
रडे शिशु तयास घे कळवळोनि माता कडे ।
असा अतिथि धार्मिक स्तुतपदा कदा सांपडे

(११९) वामन. रासक्रीडा श्लो. ७०
(१२०) भा. ना. १६–९५ (१२१) D. S. P. P. 15
(१२२) केका ११९ (१२३) भा. ना. १६–९७

तुम्हा जड भवार्णवीं उतरितां न द्रासां पडे[१२४]

वरील उदाहरणांत ' मयूर ' शब्दानें गर्भितार्थ लक्षांत येतो.

(४) निरर्थक शब्द अथवा मोठमोठालीं चूर्णपदें म्हणजे सामासिकपदें नसल्यानें काव्य जेव्हां दुर्बोध होत नाहीं तेव्हां तेथें **समता**गुण असतो.[१२५] चूर्णपदाची भरतानें अशी व्याख्या केली आहे कीं,-अनिबद्धपदच्छन्दस्तथाचानियताक्षरम् । अर्थापेक्षाक्षरस्यूतं ज्ञेयं चूर्णपदं बुधैः[१२६] ॥ ज्यांत शब्द किंवा छंद यांचें बंधन नाहीं अशा सार्थ व अनेक अक्षरांनीं युक्त असलेल्या पदास चूर्णपद म्हणतात. यावरून सामासिक शब्द म्हणजे चूर्णपद असा सामान्यत्वें अर्थ निघतो. वरील व्याख्या याच अर्थास अनुसरून केली आहे. वामनानेंहि चूर्णपदाचा हाच अर्थ केला आहे.[१२७] उदाहरणादाखल पुढील कविता देतां येईल-

अहाहा ! हें पाहा अमृत मथितां तें विष महा
उदेलें, कीं जाया सम सदय आत्मा विषय हा ।
समा आम्ही रामा चतुर अभिरामा परि हरी
रमे तो एकीशीं, लपत मग आम्हां परिहरी[१२८] ॥

(५) एकादें काव्य पुन्हांपुन्हां म्हटलें किंवा ऐकलें असतांहि मनाला कंटाळवाणें वाटत नसल्यास तें **माधुर्य**[१२९] गुणानें युक्त आहे असें समजावें. उदाहरणार्थ.-

असोत तुज आमुचीं बहुत भावुकायुर्बळें :
जगोनी बहु काय म्यां सुकृत जोडिलें दुर्बळें ?
असे प्रियसख्या सुखी बहुत काल माया-नमीं
जना सुपथ दाखवी मुदित सत्तमा यांत मीं[१३०] ॥

(६) अनेक प्रकारचे लांबलांब प्रौढ समास व सारखे सारखे शब्द यांचा संयोग म्हणजेच **ओज** गुण होय.[१३१] जसें

कृतान्तकटकामलध्वजजरा दिसों लागली
पुरःसर गदांसवें झगडतां तनू भागली ।
सहाय दुसरा नसे तुजविणें बळें आगळा,
न हों जरी उताविळा, स्वरिपु कापितो हा गळा[१३२] ॥

---

(१२४) केका १२१　　(१२५) भा. ना. १६-९६
(१२६) भा. ना. १८-५१　　(१२७) वा. का. १।३।२४
(१२८) वामन. रासक्रीडा श्लोक ९९
(१२९) भा. ना. १६-९८　　(१३०) केका. ५०
(१३१) भा. ना. १६-९९　　(१३२) केका. ४६

(७) ज्या काव्यांतील छंद म्हणावयास सोपे असतात, ज्यांतील संधि उच्चारण्यास सोपे वाटतात व ज्यांतील अर्थ नाजुक शब्दांत सांगितलेला असतो त्यास **सुकुमार** काव्य म्हणावें.[133] उदाहरणार्थ–

गोपीनाथ कथा रुची सुजनहो ! घ्या आपलाल्या मना
शृंगारामृत हेंचि घ्या त्यजुनियां दुर्वासना कामना ।
गोपीतें अधरामृतें, कलियुगीं नामामृतें वामना
केलें धन्य, तया तुम्ही फुकट कां नेघा जगज्जीवनां[134] ॥

(८) लौकिक कर्मास अनुसरून ज्या क्रिया काव्यांत सांगावयाच्या त्या रूढ शब्दांत सांगितल्या असल्यास त्या काव्यास **अर्थव्यक्ति**गुणयुक्त काव्य म्हणतात.[135] जसें–

धरी हातें दोरे कर ललित चाबूक दुसरे
मुखें ' होरे ! होरे ! ' म्हणुनि हय ते नाचवि बरे ।
पहारे पहारे म्हणति जिकडे तो रथ फिरे
न कोणी सामोरे, त्वरित मनिं दुर्योधन झुरे[136] ॥

यांतील वर्णन अगदीं साध्या रोजच्या शब्दांत केलें आहे. होरे ! होरे ! हे शब्द तर तें चित्र प्रत्यक्ष डोळ्यांसमोर उभें करतात.

(९) ज्या काव्यांत देवादिकांच्या गोष्टी, शृंगार व अद्भुतरस, तसेंच अनेक प्रकारच्या चित्तवृत्तींचें वर्णन असतें त्या काव्यास **उदार** काव्य म्हणतात[137] जसें–

गांठी कंचुकिच्या जगद्गुरुकरें गोपींचिया सूटल्या
ग्रंथी चिज्जड ज्या अनादि रचिल्या त्याही अहो तूटल्या ।
कृष्णाच्या अधरामृतें अमरता तत्काल त्या पावल्या[138]
नीवीमोक्ष मुकुंदहस्तकमळें तो मोक्ष त्या लाधल्या ॥

(१०) जें काव्य ऐकलें असतां श्रवणेंद्रियाला आनंद होतो व ज्याचा अर्थ कळला असतां जें मनाला चंद्रकलेप्रमाणें आल्हाद देतें, आणि जें ललित गोष्टींनीं युक्त असतें त्यांत **कान्तिगुण** आहे असें समजावें.[139] उदाहरणार्थ–

गोऱ्या गौळणि सांवळ्या हरितनू रासोत्सवीं नाचती
श्रीगंगे यमुनेमधें तरल ते कल्लोळ आंदोलती ।

(१३३) भा. ना. १६–११० (१३४) वामन.रासक्रीडा. श्लो. १८१
(१३५) भा. ना. १६–१०१ (१३६) वामन-वनपर्व प्राथभाग श्लो.१०
(१३७) भा. ना. १६–१०२
(१३८) वामन–रासक्रीडा श्लो. १७३ (१३९) भा. ना. १६–१०३

गोपी लोचन मीन लोल मकर श्रीकुंडलें डोलती
गोपीश्रीकुचकुंभ तारक कटीं पोहे रतीचा पती ॥[१४०]

११ सदा सर्वकाळ आत्मप्रौढी गाऊन आपल्या गुणांचें प्रदर्शन करणाऱ्या मनुष्यास प्रथमदर्शनींच लोकांचें चित्त आपणाकडे आकर्षून घेण्यास त्याचे गुण उपयोगी पडत नाहींत तर त्याचें बाह्यांग, त्याच्यावरील वस्त्रालंकारादि गोष्टीच ल्ल्या उपयोगी पडतात. मग स्त्रीजातीला स्वाभाविक अशा विनयानें व लज्जेनें नुसती वर नजर करूनहि न पाहाणाऱ्या काव्यसुंदरीची गोष्ट तशीच असल्यास त्यांत नवल तें काय ? काव्यसुंदरी जर वरील गुणांनीं युक्त असेल तर तिची जिकडेतिकडे वाहवा होईल यांत शंका नाहीं. पण तिचे हे गुण दृष्टीस पडतील तेव्हां ! म्हणून लोकांचें लक्ष भपक्यावर विशेष असतें हें लक्षांत घेऊन तिच्या अंतरंगाप्रमाणें तिचें बहिरंग सुंदर, मोहक व आकर्षक दिसण्याकरितां कवीला तिच्यावर चार ठसठशीत अलंकार चढवावे लागतात. ते चार अलंकार म्हणजेच उपमा, दीपक रूपक व यमक हे होत.[१४१] यांचीं लक्षणें भरतानें पुढीलप्रमाणें दिलीं आहेत.

१२ दोन वस्तूंच्या गुणांत अथवा आकृतींत साम्य दिसल्यानें एक दुसऱ्या वस्तूसारखी आहे असें जिथें म्हणतात, तिथें **उपमा** अलंकार जाणावा.[१४२] ज्या वस्तूची उपमा दिली जाते ती उपमान, व ज्यावस्तूला दिली जाते तीस उपमेय म्हणतात, हें सांगत बसण्याची जरूरी नाहीं. तेव्हां हिच्या संबंधींच्या इतर गोष्टींचा विचार करूं. उपमेचे दोन प्रकारें भेद करतां येतात. एक कितीकांचा कितीकांना उपमा दिली आहे ह्या दृष्टीनें व एक ती उपमा कोणकोणत्या गुणांमुळें किंवा रूपामुळें दिली आहे ह्या दृष्टीनें. पहिल्या प्रकारचे भेद चार प्रकारांनीं करतां येतात, असें म्हणून भरतानें खालील प्रकारचे भेद दिले आहेतः—

(१) एका उपमेयास एका उपमानाची.

(२) अनेक उपमेयांस अनेक उपमानांची.

(३) एका उपमेयास अनेक उपमानांची.

(४) अनेक उपमेयांस एका उपमानाची.

हे[१४३] चारीहे प्रकार भरतानें ज्या वस्तूला उपमा द्यावयाची त्या वस्तूच्या, तसेंच ज्या वस्तूची उपमा द्यावयाची त्या वस्तूच्या, वचनावर किंवा संख्येवर बसविलेले असावेत. कारण अनेक उपमेयांस एकाची उपमा देणें या प्रकाराचें उदाहरण त्यानें 'शशाङ्कवत्प्रकाशन्ते ज्योतींषीत भवेत्तु या[१४४]' हें दिलें आहे. पण तिसऱ्या प्रका-

(१४०) वामन-रासक्रीडा श्लोक १६६ (१४१) भा. ना. १६-४१
(१४२) भा. ना. १६-४२
(१४३) भा. ना. १६-४३ (१४४) भा. ना. १६-४५

रचें उदाहरण देतांना त्याचा घोटाळा उडालेला दिसतो. कारण वरील नियमास अनुसरून त्यानें भेद केले असावेत, असें धरल्यास त्यानें उपमेय एक व उपमान अनेक (वचनीं) द्यावयास पाहिजे होतें. पण त्यानें जें ' श्येनबर्हिणभासानां तुल्योऽयं इति या भवेत्''[१४५] असें उदाहरण दिलें आहे, त्यांत उपमानें एकाच प्रकारचीं पण पुष्कळ देण्याऐवजीं अनेक प्रकारचीं दिलीं आहेत यावरून ' एकस्य बहुभिः सा स्यादुपमा नाटकाश्रया ' यांतील बहुशब्दाचा अर्थ संख्येनें एकच पण अनेक प्रकारच्या उपमानांनीं साम्य दाखविणें असा अर्थ करावयाचा कीं काय अशी शंका येते व असा अर्थ घेतल्यास याचीं उदाहरणें सांपडूं शकतात. भरतानंतर एका वस्तूला एकाच जातीच्या पण संख्येनें पुष्कळ असणाऱ्या वस्तूंची किंवा संख्येनें पुष्कळ असणाऱ्या एकाद्या वस्तूला एका उपमानाची उपमा देणें, हे दोष समजले जाऊं लागले.[१४६] म्हणून पुढील ग्रंथकारांत असे भेद आढळत नाहींत. दुसऱ्या प्रकारास अनुसरून उपमेचे भरतानें पांच[१४६] भेद दिले आहेतः--

(१) प्रशंसनीय गोष्टींची उपमा देणें.

(२) निंद्य गोष्टींची उपमा देणें.

(३) काल्पनिक उपमा देणें.

(४) दोन गोष्टींत किंचित् सादृश्य दिसल्यानें उपमा देणें.

(५) ह्या प्रकाराविषयीं पुष्कळसा मतभेद आहे. अभिनवगुप्त भरताच्या ' प्रशंसा चैव निन्दा च कल्पिता सदृशी तथा[१४७] ' ह्या श्लोकांतून ' असदृशी ' असा पाठ घेतो[१४८] आणि काव्यमालेंतील दिलेलें उदाहरण पहातां हाच पाठ घेणें इष्ट आहे असें वाटतें. असा पाठ घेतल्यास मम्मटानें दिलेल्या--

टुण्टुण्णन्तो मरिहासि कण्टअकलिआइं केअइवणाइं ।
मालइकुसुमसरिच्छं भमर भमन्तो ण पाविहिसि ॥[१४९]

ह्या भेदाशीं हा भेद जुळेल. सदृशी पाठ घेतल्यास पूर्ण सादृश्य असा अर्थ करावा लागेल व भरतानें दिलेल्या उदाहरणांतील--

यत्त्वयाद्य कृतं कर्म परचित्तानुरोधिना ।
सदृशं न तथैव स्यादिति मानुषकर्मणः ।[१५०]

' नच्या ऐवजीं ' तत् असा पाठ करावा लागेल. शिवाय उपमा ही

---

(१४५) भा. ना. १६-४६ (पा. भे.) (१४६) का. प्र. १०-५९१
(१४७) भा. ना. १६-४८ (१४८) अ. ना. १६-४८ टी
(१४९) का. प्र. १०-४०७ (१५०) भा. ना. १६-५२

सादृश्यावरच अवलंबून असते. आणि किंचित् सदृशी असा एक भेद केलाच आहे, तेव्हां आणखी पूर्ण सदृशी असा भेद करण्यांत वैशिष्ट्य वाटत नाहीं. असदृश असतांना उपमा केली तरच त्यांत कांहीं वैशिष्ट्य दिसून येतें म्हणून उपमेचा अभिनवगुप्तानें घेतलेला पाठ घेऊन असदृशी असा प्रकार पाडावा असें वाटतें. उपमा सादृश्यावरच अवलंबून असल्यानें भरतामागून झालेल्या शास्त्रज्ञांना सदृशी, किंचित् सदृशी इत्यादि भेद पाडण्याचें कारण दिसलें नसावें. भामह उपमेचे निंदा, प्रशंसा चिख्यासा असे तीन भेद कांहीं मानतात असें सांगून आणखीं कांहीं भेद देतो[१५१] व दण्डीहि[१५२] अशाच प्रकारचे एकोणतीस भेद देतो. भरताला याहून अधिक भेद माहीत नसावेत असें De म्हणतो[१५३]. पण भरताच्या—

उपमाया बुधैरेते भेदा ज्ञेयाः समासतः ।
ये शेषा लक्षणे नोक्तास्ते ग्राह्याः काव्यलोकतः[१५४] ॥

ह्या श्लोकावरून त्याच्या वेळीं काव्यशास्त्रावर स्वतंत्र ग्रंथ असून उपमेचे त्यानें दिलेल्या भेदांहूनहि जास्त भेद त्यांत दिलेले असावेत असें वाटतें. उपमेच्या वर दिलेल्या सर्व प्रकारांचीं क्रमानुसार खालीं उदाहरणें दिलीं आहेत—

प्रकार १ ला (१) रघुवर, हेमनगावर घनभा सिंहासनीं विराजे[१५५]। यांत रघुवर या एका उपमेयाला घन या एका उपमानाची उपमा दिली आहे.

(२) सेवक मयूर नाचति चातक सर्व भासती राजे[१५६]। यांत अनेक सेवकांची अनेक मोरांशीं तुलना केली आहे.

गाल टेंकुनी हस्त तलावर जी चिंतातुर बैसे ।
अलक लोंबती मुखावरी तें कमलीं मधुकर जैसे ॥[१५७]

या उदाहरणांत अनेक अलकांचीं अनेक मधुकरांशीं तुलना केली आहे.

(३) या प्रकारचें भरतानें दिलेल्या उदाहरणां प्रमाणें म्हणजे एका उपमेयाची अनेक प्रकारच्या उपमानांशीं तुलना केल्याचें उदाहरण द्यावयाचें म्हटल्यास खालील उदाहरण देतां येईल. जसें—

तो शर गरधर खरसा, पविसा रविसा स्मरारि सायकसा ।
पार्थभुजांतरिं शिरला, वल्मीकामाजि नागनायकसा ॥[१५८]

---

(१५१) भामह. २–३७, ३८ (१५२) दण्डि २–१४ ते ६५
(१५३) D. S. P. P. 7 (१५४) भा. ना. १६–५४
(१५५) मोरोपंत,—साकी रामायण–युद्धकाण्ड
(१५६) ,, ,, ,, ,, ,,
(१५७) पद्यरत्नावलि–मेघदूत (१५८) मोरोपंत—कर्णपर्व

ह्यांत बाणाची वज्र सूर्य व मदनशर यांशीं तुलना केली आहे. पण एकवचनी उपमेयाशीं अनेकवचनीं उपमानांचें उदाहरण पुढीलप्रमाणें देतां येईल.

आत्मतेज मुनि हा तुजमाजी । ठेवुनी मथिल राक्षसराजी ।
चंद्रमंडळिं जसा स्वकरांशीं । स्थापुनी रवि निशातम नाशी ।[१५९]

ह्यांत आत्मतेज ह्या एकवचनी उपमेयाची स्वकरांशीं--अनेक वचनी असलेल्या सूर्यकिरणांशीं–तुलना केली आहे.

(४) चुंबक लोहासि तसा, वेणुरेंव जनमनांसि आकर्षी[१६०] ।

ह्यांत अनेकवचनीं जनमनांची लोहाशीं– एकवचनी उपमानाशीं– तुलना केली आहे.

प्रकार २ रा. (१) नमस्कृति पुरःसरास्वकृति अर्पितों आजि,ती ।
दिली रविसखें तुम्हां जशि नमोनि सात्राजिती ॥[१६१]

ह्यांत आपल्या कृतीला सत्यभामेची उपमा दिली असल्याकारणानें ही प्रशंसोपमा होय.

(२) व्रणार्त पशुच्या शिरावरि वनीं उभे काकसे ।
स्मरादि रिपु मन्मनीं अहि न काळ भेका कसे ॥[१६२]

ह्यांत षड्रिपूंना कावळ्यांची उपमा दिली असल्यानें ही निंदोपमा होय.

(३) शोषण जलराशींचें, संसर्पण जेविं रत्नसानूचें ।
अद्भुत वृषमरण गमे, कीं गगनाहूनि पतन भानूचें ॥[१६३]

यांत जलराशीचें शोषण, पर्वताचें हलणें इत्यादि कल्पित गोष्टी उपमान आहेत म्हणून हिला कल्पितोपमा म्हणतां येईल.

(४) हरिमध्या भुजंगवेणी । जलजवदना आकर्ण नयनी । द्वादशादित्य शोभा जघनीं । कांचीवरी झळकतसे ॥[१६४] यांत पार्वतीच्या कटीला सिंहकटीची, वदनाला कमलाची इत्यादि प्रकारें निरनिराळ्या गोष्टींतलि निरनिराळ्या गोष्टींत दिसणारें साम्य पाहून उपमा दिली असल्यानें हिला किंचित् सदृशी उपमा असें म्हणतां येईल.

---

(१५९) मोरोपंत—छंदोरामायण १४–११
(१६०) मोरोपंत, अवतारमाला–२६० (१६१) केका–३४
(१६२) केका २१ (१६३) मोरोपंत–कर्णपर्व–६–२
(१६४) श्रीधर–शिवलीलामृत१०–५७

(५) असदृशी असा पाठ घेतल्यास ह्या प्रकारचें खालील उदाहरण देतां येईल; कारण त्यांत दमयन्तीची तुलना करायला कोणी समर्थ–नाहीं असें म्हटलें आहे. जसें:—

"रति माधवी सुलोचना। उखा कामशास्त्रीं निपुणा। एक एका अवयवाची तुलना। दमयन्तीच्या न पावती॥[१६५]" व सदृशी पाठ घेतल्यास पुढील उदाहरण देतां येईल, जसें—

तिसरेंहि 'शत्रुमर्दन' हें नाम व्यर्थ, सर्व देहांत।
एकचि पुरुष बहु दिसे, जैसा आदर्श जडित गेहांत॥[१६६]

(२) अनेक साकांक्ष वाक्यांची आकांक्षा जेव्हां एकाच वाक्यांत पुरी केली जाते, तेव्हां तिथें **दीपक** अलंकार मानतात[१६७] जसें– "तळिराम–अहो[१६८], काव्यांत कमल, नाटकांत सूड, कादंबरींत भुयार, मासिक पुस्तकांत खास अंक, वर्तमानपत्रांत खास बातमीदार, संसारांत प्रेम, औद्योगिक चळवळींत सहकारिता, सुधारणेंत, देशभक्तींत स्वार्थत्याग आणि वेदान्तांत परब्रह्म यांचा धुमाकूळ माजला नसता तर त्या त्या गोष्टींची थट्टा करायला जगाला जागाच उरली नसती"

किंवा कृपणाचें धन, अहिचा मणि, सिंहाच्या सटा, पदार्थां या।
ते जीवमान असतां कवण क्षम त्यांस हात लावाया॥[१६९]

वरील गद्य उदाहरणांत 'यांचा धुमाकूळ' इत्यादि वाक्य प्रत्येक गोष्टीचा अर्थ लावण्यास अत्यवश्य असून एकदां घातलें आहे. तसेंच दुसऱ्याहि उदाहरणांत आहे.

(३) दोन गोष्टींत आपल्या कल्पनेनें सारखे अवयव कल्पून व त्यांत असलेलें किंचित् सादृश्य दाखवून एका गोष्टीचें दुसऱ्या गोष्टीच्या रूपांत वर्णन केलें असल्यास **रूपक** अलंकार होतो.[१७०] ह्यावरून भरताचे वेळीं रूपक नेहमीं सांगच असे, निरंग रूपक मागाहून प्रचारांत आलें असावें, निदान नाट्यांतील काव्यास भरताला हाच प्रकार जरूर वाटला असावा, असें वाटतें. दीपकाप्रमाणें याचेहि भरत निरनिराळे भेद करीत नाहीं. याचें उदाहरण खालीलप्रमाणें देतां येईल. जसें–

प्रल्हाद हा विष्णु कुठार दंड। दंड प्रसंगीं असुरां उदंड॥
दैत्यांचिया चंदन–काननाशीं। नाशील भेटूनि निरंजनासी[१७१]॥

---

(१६५) मुक्तेश्वर–वनपर्व ६–१९ (१६६) मोरोपंत–महा–५–२८
(१६७) भा. ना. १६–५५ (१६८) ग. ए. अं. १, प्र. २, पृ. ११
(१६९) लक्ष्मणशास्त्री लेले अलंकारशास्त्र पृ. १६१
(१७०) भा. ना. १६–५७ (१७१) वामन नृ. २४

(४) शब्दाची पुनरावृत्ति याचें नांव यमक[१७२]. ह्या यमकाचे काव्यांतील वृत्तांचे पदावरून निरनिराळे दहा प्रकार केले आहेत. ते खालीं दिल्याप्रमाणें आहेत–

(१) चारी चरणांचे शेवटीं सारखीं अक्षरें असणें यास पादान्त यमक असें म्हणतात[१७३], जसें:–

बाइ म्यां उगवतांच रवीला, हात घालुनि दधी– चरवीला।
त्यांत गे फिरवितांच रवीला, सार काढुनि हरी चरवीला।[१७४]

ह्यांत चरवीला, चरवीला हे शब्द प्रत्येक चरणाचें शेवटीं आहेत.

(२) प्रत्येक चरणाचे आरंभीं व शेवटीं यमक असल्यास त्याला कांची यमक म्हणतात[१७५]. जसें—

रामारामा ! जन्मलाशी, मलाशीं
सोडीं सोडीं गर्व हा शी ! वहाशी।
जाई जाईं गर्वनाशीं वनाशीं
ध्यायीं ध्यायीं वामनाशीं मनाशीं॥

(३) वृत्तांतील पूर्वार्धांत ज्या क्रमानें अक्षरें असतील त्याच क्रमानें उत्तरार्धांतहि अक्षरें असल्यास त्याला समुद्गयमक म्हणतात.[१७६] जसें—

अनलसमीहित साधी राया वारा महीवरा कामा।
अनलस मीहि तसा धीरा यावा रामही वराका मा[१७७]॥

(४) विक्रम म्हणजे पाऊल टाकणें. पाऊल टाकतांना आपण एक पाऊल दुसऱ्यास चिकटवून ठेवीत नाहीं तर कांहीं अंतरावर ठेवतों यावरून यमक जेव्हां एक सोडून दुसऱ्या चरणाशीं साधलें असेल तेव्हां त्याला विक्रान्त यमक[१७८] असें नांव दिलें असावें. वृत्तांतील चार चरणांस अनुसरून विक्रान्त यमक दोन प्रकारें होतें. एक जेव्हां पहिल्या व तिसऱ्या चरणांतील अक्षरें सारखीं असतील तेव्हां व दुसरें म्हणजे दुसऱ्या व चौथ्या चरणांतील अक्षरें सारखीं असतील तेव्हां. पहिल्या प्रकारचें उदाहरण खालीलप्रमाणें देतां येईल:–

---

(१७२) भा. ना. १६-५९
(१७३) भा. ना. १६-६३,
(१७४) वामन–उखळबंधन श्लोक. ८
(१७५) भा. ना. १६–६५
(१७६) भा. ना. १६–६७
(१७७) मोरोपंत-वनपर्व-८-५०
(१७८) भा. ना. १६–६९

पुण्डरीका, क्षमा केली त्वां वैकुंठाधिका सदा ।
पुण्डरीकाक्ष माकेली ध्याना त्या नाठवी कदा[१७९] ॥

व पुढील उदाहरण दुसऱ्या प्रकारचें देतां येईल.

श्रीराम म्हणे मदधिक गुरुचरण त्यजुनि काय निघसी ते ।
लक्ष्मण म्हणे ' भजावे गुरुचरण त्यजुनि काय निघ सीते[१८०] ॥

(५) पूर्वीचे चरणाचे शेवटील अक्षरसंघात पुढील चरणाचे आरंभीं असल्यास त्यास चक्रवाल यमक म्हणतात[१८१]. हेंच पुढें दाम किंवा शृंखला यमक म्हटलें गेलें. शृंखलेंत किंवा दामांत एक दुवा दुसऱ्याशीं सांधलेला असतो. ह्या यमकांतहि एक चरणाचे शेवटील शब्द पुढील चरणाचे आरंभीं असल्यानें जणूं काय दुवा साधून ते चरण एकमेकाशीं संबद्ध केले असतात म्हणून ह्यांस हें नांव पडलें असावें. चक्रवाल नांव पडण्याचें हेंच कारण असावें. ह्याचें उदाहरण खालीं दिलें आहे.

गुणग्रहण दक्ष ते म्हणति साधु साधु क्षमा ।
क्षमा-दुहितृ-नंदना ! धरु तुझा सदा पक्ष मा ॥
क्षमाबळ पराक्रमद्युति यशोनिधी सर्वदा ।
वदान्य-पति हो सुखी चिर वसें सुहृत्सर्वदा[१८२] ॥

(६) दुसऱ्या व चवथ्या चरणांचें शेवटीं यमक असल्यास त्याला संदष्ट यमक असें म्हणतात[१८३]. विक्रान्त यमकांतील दुसरा प्रकार व संदष्ट यमक यांत फरक इतकाच कीं त्यांत सबंध चरणचा चरण सारखाच असतो व ह्यांत कांहींच शब्द सारखे असतात. जसें-

पडतां रथीं गदा तो स्वसुसा पळ वीर विप्र भासेना ।
कौरव वेष्टिति भीमा, तो त्या पळवी रविप्रभा सेना[१८४] ॥

(७) प्रत्येक चरणाचे आरंभीं यमक असल्यास त्यास पादादि यमक असें म्हणतात[१८५] जसें--

कृष्णाग्रजावरज बळकृष्णाश्रित करुनि कीर्तिला जतन ।
कृष्णात्मजकुलनंदन कृष्णाप्रति वीर पावले पतन[१८६] ॥

(८) प्रत्येक चरणाचे शेवटीं एकच शब्द दोन दोनदां आल्यास त्यास

---

(१७९) मोरोपंत पुण्डरीक प्रार्थना (१८०) मोरोपंत वनपर्व १०-६८
(१८१) भा. ना. १६-१७१ (१८२) मोरोपंत - कुशलवा. १३-५१
(१८३) भा. ना. १६-७३ (१८४) मोरोपंत - द्रोणपर्व ११-७९
(१८५) भा. ना. १६-७५. (१८६) मोरोपंत - आदिपर्व ३६-६७

आम्रेडित म्हणतात[187]. उदाहरणार्थ-

म्हणतसे मम कर्म पहा पहा वृषालि पासुनिवार दहा दहा ।
उपजलों उदरांत अहा अहा पतित मी पतितांत महा महीं[188] ॥

(९) चारी चरण सारखे असल्यास त्यास चतुर्व्यवसित यमक म्हणतात[189]. जसें-

शंकरासि पुजिलें सुमनानें
शंकरासि पुजिलें सुमनानें
शंकरासि पुजिलें सुमनानें
शंकरासि पुजिलें सुमनानें

(१०) एकच वर्ण निरानिराळ्या स्वराशीं संयुक्त होऊन आल्यास त्याला माला यमक म्हणतात[190]. या यमकावरूनच नंतर अनुप्रासाची कल्पना आली असावी. जसें—

तों पाशपाणि पुरुषाप्रति पतिपार्श्वी पतिव्रता पाहे ।[191]

१३ वर दिलेलीं लक्षणें, दोष, गुण, अलंकार नाट्यकाव्याच्या गद्य व पद्य दोन्ही भागांत सांपडतील पण यमकाचे पहिले नऊहि भेद फक्त पद्यांत सांपडतील. कारण त्यांचीं लक्षणें करतांना दरएक ठिकाणीं चरण किंवा पद हा शब्द आला आहे. तेव्हां ओघानेंच आलेल्या काव्याच्या ह्या भेदासंबंधीं म्हणजे छंदोबद्ध रचनेसंबंधीं भरतानें काय माहिती दिली आहे याचा विचार करूं.

नाट्यवृत्तें.

१४ छंदोबद्धरचनेवरील भरताचे अध्याय वाचूं लागलें म्हणजे भरताचे पूर्वी छंदःशास्त्र बऱ्याच पूर्णतेस गेलें असावें, असें वाटतें. मात्र सध्यां जें छंदःशास्त्र पिंगलाचे नांवावर प्रसिद्ध आहे तें तेव्हां या स्थितींत असेल असें वाटत नाहीं. कारण पुष्कळशा वृत्तांचीं भरतानें दिलेलीं नांवें व छंदःशास्त्रांत दिलेलीं नांवें निरनिराळीं आहेत. ह्या भागाचा भरतानें शास्त्रीय दृष्ट्या बराच विचार केला आहे असें दिसतें. कारण त्यानें नाटकांत अमुक अमुक प्रकारचीं वृत्तें घालावींत असें म्हणून त्यांचीं लक्षणेंच तेवढीं दिलीं नाहींत तर साधारणपणें छंदःशास्त्र म्हणजे काय ह्याची, कल्पना येण्याकरितां मात्रा म्हणजे काय, वृत्तें कशीं असतात

---

(१८७) भा. ना. १६–७७ (१८८) वामन–नामसुधा
(१८९) भा. ना. १६–७९
(१९०) भा. ना. १६–८१ (१९१) मोरोपंत – सावित्री.

तीं मुख्यत्वें कोणत्या प्रकारचीं असतात, अर्धसम व विषम वृत्त म्हणजे काय, इत्यादि संबंधीचा विचार करून किती अक्षरांनीं किती अर्धसम, सम, विषमवृत्तें होऊं शकतात, या विषयींचे नियमहि दिले आहेत. पण भरतानें हा भाग आपल्या नेहमींच्या पद्धतीला अनुसरून अघळपघळपणें सांगितला नाहीं; तर बराचसा भाग सूत्ररूप भाषेंतच सांगितला आहे. त्यामुळें कित्येक ठिकाणीं त्याच्या श्लोकांचा अर्थहि छंदःशास्त्राच्या मदतीशिवाय लागतच नाहीं. भरताच्या छंदःशास्त्रावर एवढी प्रस्तावना पुरे झाली. आतां आपण त्यानें दिलेल्या छंदः शास्त्राकडे वळूं.

१५ वृत्तें दोन प्रकारचीं असतात.[१९२] अक्षरवृत्तें व मात्रावृत्तें. अक्षरवृत्तें अक्षरांवर बसविलेलीं असतात. अक्षरांचे दोन प्रकार आहेत. एक लघु व एक गुरु. अक्षरांतील[१९३] स्वर ऱ्हस्व असल्यास तें लघु व दीर्घ असल्यास तें गुरु. लघु अक्षर अनुस्वार किंवा विसर्गानें युक्त असेल अथवा त्याच्या पुढें जोडाक्षर असेल तर तें गुरु मानतात. तीन अक्षरांच्या समूहास गण म्हणतात. ऱ्हस्व व दीर्घ या दोन प्रकाराच्या आदि, मध्य व अन्त्य या स्थानभेदामुळें, गणांचे य, र, त, भ, ज, स, ह्या नांवांचे सहाभेद होतात आणि जेव्हां तीनची तीन अक्षरें ऱ्हस्व किंवा दीर्घ असतील तेव्हां अनुक्रमें 'न' व 'म' नांवाचे आणखीं दोन प्रकार होतात. याच आठ गणांवर वृत्तें बसविलीं आहेत. आतां कोणतीहि अक्षरसंख्या घेतल्यास तेवढ्या अक्षरांचा एक चरण असणारीं कितीं समवृत्तें होऊं शकतील तें पाहूं.

१६ ह्या विचार करण्यापूर्वीं आधीं समवृत्त म्हणजे काय याचा विचार केला पाहिजे. ज्यां[१९४] वृत्तांतील चारहि चरणांतील गण सारखेच असतात त्यास समवृत्त असें म्हणतात. अक्षर हें ऱ्हस्व किंवा दीर्घ असल्यानें आपण जर एकाक्षरी वृत्त घेतलें तर त्याचीं दोनच समवृत्तें होऊं शकतील. चारी चरणांत तें अक्षर गुरु असेल तेव्हां एक प्रकार व चारी चरणांत तें अक्षर लघु असेल तेव्हां दुसरा प्रकार. आतां आपण दोन अक्षरी वृत्त घेतलें तर या दोन अक्षरांपैकीं, वर सांगितल्याप्रमाणें पहिलें अक्षर आपणास दोन प्रकारानें मांडतां येईल. त्यांपैकीं पहिला भेद घेतला म्हणजे आद्याक्षर गुरु मांडलें तर दुसरें अक्षर एकदां गुरु व एकदां लघु असें मांडतां येईल. म्हणजे पहिल्याचे – –, – ‿, असे दोन भेद होतील; व याचप्रमाणें आद्याक्षर लघु मानलें असतां दुसऱ्याचे ‿–, ‿ ‿, हे दोन भेद होतील. म्हणजे एकंदरीत दोन अक्षरी समवृत्तांचे चार भेद होतील. ह्याचप्रमाणें तीन अक्षरी वृत्ताचे

(१९२) भा. ना. १४–२.

(१९३) येथून ह्या अनुवाकांतील माहिती चौदाव्या अध्यायांतील गळलेल्या श्लोकांत असावी असें वाटतें

(१९४) भा. ना. १५–११४

भेद् करावयाचे असल्यास दोन अक्षरी वृत्तांतील भेद देऊन तिसरें अक्षर एकदां गुरु व एकदां लघु मांडून खालीलप्रमाणें भेद करतां येतील. – $\overset{१}{–}$ –, – $\overset{२}{–}$ ⏑, – $\overset{३}{⏑}$ –, – $\overset{४}{⏑}$ ⏑, ⏑ $\overset{५}{–}$ –, ⏑ $\overset{६}{–}$ ⏑, ⏑ $\overset{७}{⏑}$ –, ⏑ $\overset{८}{⏑}$ ⏑. हे भेद मोजून पहातां आठ आहेत असें दिसून येतें. हे आठ प्रकार म्हणजे आठगण हें सांगावयास नकोच. यावरून एकाक्षरी वृत्तांचे दोन; दोन अक्षरी वृत्तांचे चार, तीन अक्षरी वृत्तांचे आठ असे भेद पडूं शकतात, असें दिसून येतें. हीच तऱ्हा छंदःशास्त्रकार ' द्विकौ ग्लौ । मिश्रौ च । पृथग्ला मिश्राः । ' ह्या तीन सूत्रांत सांगतो.[११५] ह्या पद्धतीनें समवृत्त संख्या काढावयाची झाल्यास बराच घोटाळा उडण्याचा संभव आहे. म्हणून ही काढण्याच्या भरतानें दोन रीति दिल्या आहेत. त्यांतील पहिली म्हणजे जितक्या अक्षरांच्या वृत्तांची समवृत्त संख्या काढावयाची असेल तितकीं अक्षरें मांडून घ्यावींत व तीं मोजल्यावर चरणाच्या शेवटा कडून पहिल्या अक्षराची दुप्पट संख्या करावी व पुढें प्रत्येक अक्षरासाठीं यासंख्येची दुप्पट करीत जावें. असें करतां करतां जी संख्या येईल तितकी त्या प्रकारच्या समवृत्तांची संख्या मानावी.[११६] उदाहरणार्थ. सहा अक्षरी वृत्त घेतलें तर वरील नियमानुसार खालीं लिहिल्याप्रमाणें सहा अक्षरें मांडावींत व शेवटून पहिल्या अक्षराखालीं त्याची दुप्पट मांडून दर पाठीमागील अक्षराकडे वळतांना दुप्पट दुप्पट करीत जावी म्हणजे समवृत्त संख्या आलेली दिसेल. जसें.

अक्षरसंख्या	६	५	४	३	२	१
समवृत्त संख्या	६४	३२	१६	८	४	२

दुसऱ्या रीतीप्रमाणें हीच सहा अक्षरांची समवृत्त संख्या काढावयाची झाल्यास आधीं एक चौकोन लिहून घ्यावा. नंतर त्या चौकोनास लागून खालच्या बाजूस दोन्हीकडे वाढते व एका संख्येनें जास्त असे चौकोन मांडावे. आपल्याला ज्या अक्षरसंख्येची समवृत्त संख्या हवी असेल त्या संख्येहून एक जास्त होईल इतके ह्याप्रमाणें चौकोन मांडावेत; नंतर अगदीं शिरोभागीं असलेल्या चौकोनांत–अगदीं पहिल्या चौकोनांत–एकाचा आंकडा लिहावा व नंतर दुसऱ्या रांगेंतील चौकोनांतहि प्रत्येकीं एकेकाचा आंकडा लिहावा. नंतर ह्यापुढील प्रत्येक रांगेतील चौकोनांत आंकडे लिहितांना दोन्ही टोंकांकडील दोन चौकोनांत एकेकाचा आंकडा व मधल्या चौकोनांत त्याच्या डोक्यावर असलेल्या दोन चौकोनांतील आंकड्यांची बेरीज लिहावी. अशा प्रकारें शेवटील रांगेंतील सर्व चौकोन भरले म्हणजे त्या सर्व संख्यांची बेरीज करावी. ही बेरीज म्हणजेच त्या विशिष्ट अक्षरसंख्येच्या समवृत्तांची संख्या होय.[११७] जसें—

(११५) पिं. छ. ८–२०, २१, २२. भा. ना. १८–८१, ८२

(११६) भा. ना. १४–४, ५ (पा. भे.........द्विरक्षरविनिश्चितम् ।
..........समवृत्तानां.........॥५॥

(११७) भा. ना. १४–६, ७

| १ |

१ | १ | १ | २

२ | १ | २ | १ | ४

३ | १ | ३ | ३ | १ | ८

४ | १ | ४ | ६ | ४ | १ | १६

५ | १ | ५ | १० | १० | ५ | १ | ३२

६ | १ | ६ | १५ | २० | १५ | ६ | १ | ६४

हीच गोष्ट गणिताच्या भाषेत सांगावयाची असेल तर असें म्हणतां येईल कीं, जितक्या अक्षरांचा चरण असेल तितका दोहोंचा (दोन ह्या आंकड्याचा) घात केल्यास समवृत्तांची संख्या निघेल. वरील चौकोनाची रीत ' परे पूर्णमिति ' ह्या एकाच सूत्रांत छंदःशास्त्रांत सांगितलेली आहे[१९८] पण त्यांत ह्याशिवाय एक नवीनहि रीत सांगितली आहे, ती पुढीलप्रमाणें.

१७ एक चरणांत जितकीं अक्षरें असतील त्या संख्येस दोहोनीं भागावें. भाग बरोबर तुटल्यास बाजूस दोन मांडावेत. भाग तुटत नसल्यास त्या संख्येंतून एक उणा करून बाजूला शून्य मांडावें. मग पुन्हां दोहोंनीं भागावें व हीच क्रिया शून्य येईपर्यंत करावी. खालून म्हणजे शून्य संख्या असेल, तेथें शून्याचे ठिकाणीं दोन कल्पून त्याच्या वरलि आंकडा दोन असल्यास त्या संख्येस तिनेंच गुणावें म्हणजे त्या संख्येचा वर्ग करावा व शून्य असल्यास दुप्पट करावी. शेवटपर्यंत असें करीत गेल्यानें शेवटील जो आंकडा येईल, ती समवृत्तांची संख्या समजावी.[१९९] उदाहरणार्थ चरणांत सात अक्षरें असल्यास.

अक्षर संख्या	मांडावयाचा अंक	तितकीपट केल्यानें येणारी समवृत्त संख्या
७—१	०	१२८
६/२	२	६४
३—१	०	८
२/२	२	४
१—१	०	२

(१९८) पिं. छं. ८–३४ हलायुध टीका. (१९९) पिं. छं. ८–२८, २९, ३०, ३१ ३२

वरीलप्रमाणें १२८ ही समवृत्त संख्या येईल. चरणांतलि अक्षरें दिलीं असल्यास समवृत्तांची जास्तींत जास्ती संख्या काढण्याच्या या रीति झाल्या.

१८ समवृत्त भेदांतील पहिला भेद नेहमीं सर्व गुरु अक्षरांचा असतो व शेवटील भेद नेहमीं सर्व लघु अक्षरांचा असतो हें सांगावयास नकोच, पण या दोहों-मधील भेदांपैकीं कितवा भेद कशा प्रकारचा आहे, हें एकदम सांगतां येणें कठिण आहे. म्हणून हा उद्दिष्ट भेद काढण्याची भरतानें एक रीत अशी सांगितली आहे कीं,[२००] ज्या उद्दिष्ट क्रमांकाचें वृत्त काढावयाचें असेल त्या अंकास दोहोंनी भागावें. भाग बरोबर तुटल्यास बाजूस लघु अक्षराची खूण करावी व न तुटल्यास त्यांत एक मिळवून भाग तोडावा आणि गुरु अक्षराची खूण मांडावी. याप्रमाणें उद्दिष्ट चरणांतील संख्या पुरी होईपर्यंत करावें. याप्रमाणें आलेली लघु गुरु अक्षरें शेवटून, डावीकडून उजवीकडे मांडलीं म्हणजे तो उद्दिष्ट भेद झाला. जसें नऊ अक्षरीं वृत्ताचा पंचविसावा भेद कसा होईल. हें कोणी विचारल्यास त्यास खालीलप्रमाणें सांगतां येईल.

क्रमांक	खूण		खुणा उद्दिष्ट भेदाच्या		
$\frac{२५+१}{२}$	—	१;	$\frac{१३+१}{२}$	—	२;
$\frac{७+१}{२}$	—	३;	$\frac{४}{२}$	⌣	४;
$\frac{२}{२}$	⌣	५;	$\frac{१+१}{२}$	—	६;
$\frac{१+१}{२}$	—	७;	$\frac{१+१}{२}$	—	८;
$\frac{१+१}{२}$	—	९; ∴	— — — — ⌣ ⌣ — — — ९ ८ ७ ६ ५ ४ ३ २ १		

हा पंचविसावा भेद झाला. छंदःशास्त्रकारानें हा भेद काढण्याचा नियम ' लर्धे । सैके ग् ।'' ह्या दोन सूत्रांत सांगितला आहे.

१९ आतां याच्या उलट म्हणजे कोणतेंहि वृत्त घेतलें तर त्या प्रकारच्या समवृत्त भेदांपैकीं हें दिलेलें वृत्त कितवें आहे, हें पाहाण्याची रीतहि भरतानें पुढील-प्रमाणें दिलेली आहे. दिलेलें[२०२] वृत्त मांडून घ्यावें. नंतर उजवीकडून डावीकडे मोजावें. मोजतांना एक हातचा धरून आरंभ करावा. गुरु अक्षराचे ठिकाणीं दुप्पट करून एक उणा करावा व लघु अक्षराचे ठिकाणीं दुप्पट करावी. या-

---

(२००) भा. ना. १४–१०, २″, ३′ हे श्लोकचरण ह्याच क्रमानें घेतले पाहिजेत. (पा. भे. न्यसेत्तथा सैकवृत्ते ऱ्हस्वकं गुरु वाप्यथ || १०)
(२०१) पिं. छं. ८–२४, २५ (२०२) भा. ना. १४–२, ३

प्रमाणें शेवटपर्यंत करीत गेल्यावर शेवटीं जो आंकडा येईल त्या क्रमांकाचें तें वृत्त आहे म्हणून समजावें. उदाहरणार्थः- "न कळत हि पडे हा विष्णुनामाग्नि जेथें" हें वृत्त घेऊं. यांत पंधरा अक्षरें आहेत. पंधरा अक्षरांचीं समवृत्तें $२^{१५}$= ३२७६८ होऊं शकतात. यांतील हें कितवें, हे पहाण्याकरतां तें लघु गुरूंच्या खुणांत मांडूं. ह्या प्रमाणें मांडून व वर दिलेली क्रिया पुढील प्रमाणें करून

⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	—	—
४०३२,	२०१६,	१००८,	५०४,	२५२,	१२६,	७३,	३७,

—	⏑	—	—	⏑	—	—
१९,	१०,	५,	३,	२,	१×२-१,	१×२-१,

४०३२ ही संख्या झाली. यावरून पंधरा अक्षरांचा हा ४०३२ वा भेद होय हें निघतें.

२० आतां भरतानें ह्याप्रमाणें किती अक्षरांसंबंधींच्या भेदांचें वर्णन केलें आहे तें पाहूं. भरतानें समवृत्तांतील चरणसंख्येस अनुसरून एकंदर सव्वीस प्रकार केले आहेत व त्यांस पुढील प्रमाणें नांवें दिलीं आहेत.[२०३]

चरणाक्षर संख्या	दिलेलें नांव	चरणाक्षर संख्या	दिलेलें नांव
१	उक्ता	१४	शक्करी
२	अत्युक्ता	१५	अतिशक्करी
३	मध्या	१६	अष्टि
४	प्रतिष्ठा	१७	अत्यष्टि
५	सुप्रतिष्ठा	१८	धृति
६	गायत्री	१९	अतिधृति
७	उष्णिक्	२०	कृति
८	अनुष्टुप्	२१	प्रकृति
९	बृहती	२२	आकृति
१०	पंक्ति	२३	विकृति
११	त्रिष्टुप्	२४	संकृति
१२	जगती	२५	अतिकृति
१३	अतिजगती	२६	उत्कृति

२१ ह्या प्रत्येकाचे वर सांगितल्याप्रमाणें $२^{१}$, $२^{२}$, $२^{३}$, इत्यादि अनुक्रमें भेद होतील हें पूर्वीच सांगितलें आहे. या सर्व भेदांची बेरीज भरतानें १३४२१७७२६ अशी संख्या दिली[२०३] आहे. भूमिति श्रेढीनें २, ४, ८, १६ इत्यादि २६ पदांचे सवंधन, स = $\frac{अ(ग^{न}-१)}{ग-१}$ या सूत्राप्रमाणें धरून $\frac{२(२^{२६}-१)}{२-१}$=

(२०३) भा. ना. १८-५७ ते ६३

$२^{२७}$ − २ = १३४२१७७२८ − २ = १३४२१७७२६ इतकी येते. ही भरतानें दिलेलीं समवृत्तांची प्रचंड संख्या पाहिली म्हणजे ही संख्या गणिताचे साह्यानें जरी काढतां आली तरी प्रत्यक्ष काव्यसृष्टींत इतक्या प्रकारचीं वृत्तें असणें शक्य आहे काय व नसतील तर एवढी मोठी संख्या सांगत व करीत बसण्याचा भरतानें उपद्व्याप कां केला असावा, हा प्रश्न उद्भवतो.

२२ कांहीं लेखक तर भारतीयांना एवढ्या एवढ्या नाहीं त्या गोष्टींत खोल शिरून तिचे भाग करून आपल्या ज्ञानाचें प्रदर्शन करण्याची व साध्या विषयाला काठिण्य आणून ठेवण्याची खोडच आहे असें म्हणतात. पण कोणत्याहि शास्त्राचा पूर्ण व्यापकत्वानें विचार करावयाचा झाला तर असेंच करणें योग्य होईल, असें म्हणावें लागतें. कारण शास्त्र म्हटलें कीं त्यांत व्याप्ति, अतिव्याप्ति असतां कामां नये. शक्य भेदांचा विचार करतांना आज जरी तितके भेद अस्तित्वांत नसले, तरी पुढें होणाऱ्या कोणत्याहि भेदांस त्या शास्त्रांतून सुटून जातां येऊं नये म्हणून शास्त्रास चौकस दृष्टीनेंच चोहोंकडे नव्हे, तर भेद दृष्टीनें भविष्यत् कालाचा भेद करून, नीट विचार करून शक्य तितकीं बंधनें घालावी लागतात. प्रत्यक्ष सृष्टींत अशक्य असलेल्या अनेक गोष्टींचा शास्त्रास केवळ याच दृष्टीनें विचार करावयाचा असतो. बिंदूची अथवा वर्तुळाची व्याख्या, व्यास व परिघ यांचें बारा बारा दशांश स्थलापर्यंत प्रमाणान्तर, पृथ्वीचें सूर्यापर्यंतचें अन्तर, इत्यादि गोष्टींचा जरी प्रत्यक्ष उपयोग दिसत नसला, तरी त्या त्या शास्त्राच्या दृष्टीनें त्या आवश्यक आहेत व या दृष्टीनेंच भरतानें छंदःशास्त्रांत दिलेले हे भेद, मम्मटानें ध्वनीचे केलेले १०४५५ भेद, दण्डीनें यमकाचे सांगितलेले २१० भेद अथवा साहित्यदर्पणकारानें सांगितलेले लक्षणेचे ८० भेद पाहिले, म्हणजे शास्त्रकाराचा उपहास तर राहोच पण उलट त्यांच्या सूक्ष्म दृष्टीचें कौतुकच करावेंसें वाटतें.

२३ आतां आपण या वृत्तांपैकीं नाट्यप्रयोज्य अशीं वृत्तें भरतानें किती सांगितलीं आहेत तें पाहूं. वर दिलेल्या अक्षरांच्या भिन्नभिन्न सव्वीस जातींपैकीं उक्ता पासून सुप्रतिष्ठिता पर्यंतच्या जाती त्यानें नाट्यास निरुपयोगी म्हणून अजीबात सोडून दिल्या आहेत.[२०४] गायत्री जातीपासून म्हणजे सहा अक्षरांच्या जातीपासून त्यानें वृत्तें सांगण्यास आरंभ केला आहे. भरत समवृत्तभेदाचीं लक्षणें पिंगलाचे छंदःशास्त्राप्रमाणें गणांत न सांगतां ऱ्हस्व दीर्घावर सांगतो, ही गोष्ट जातां जातां सहज ध्यानांत ठेवण्यासारखी आहे. या वृत्तांचीं लक्षणें समजल्यावर त्यांचीं उदाहरणें देण्यांत कांहीं विशेष नसल्यानें तीं देत न बसतां भरतानें सांगितलेलीं वृत्तें, त्यांचीं लक्षणें व त्याच वृत्तांचीं छंदःशास्त्रांतील नांवें, या गोष्टी कोष्टकवार दिल्यास एकदम ध्यानांत येतील म्हणून त्या पुढील प्रमाणें दिल्या आहेत.

---

(२०४) भा. ना. १६–६५.

<table>
<tr><th>जाति</th><th>भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.</th><th>लक्षणें</th><th>छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.</th></tr>
<tr><td>१ गायत्री</td><td>(१) तनुमध्या</td><td>– – ⏑ | ⏑ – –
त य</td><td>(१) तनुमध्या</td></tr>
<tr><td></td><td>(२) मकरकशीर्षा</td><td>⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ – –
न य</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>(३) मालिनी</td><td>– ⏑ – | – – –
र म</td><td></td></tr>
<tr><td>२ उष्णिक्</td><td>(१) उद्धता</td><td>– ⏑ – | ⏑ ⏑ – | –
र स ग</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>(२) भ्रमरमालिका</td><td>– – ⏑ | ⏑ ⏑ – | –
त स ग</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – | –
ज स ग</td><td>(१) कुमारललित</td></tr>
<tr><td>३ अनुष्टुप्</td><td>(१) सिंहलीला</td><td>– ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – –
र ज ग ग</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>(२) मत्तचेष्टित</td><td>⏑ – ⏑ | – ⏑ – | ⏑ –
ज र ल ग</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>(३) विद्युल्लेखा</td><td>– – – | – – – | – –
म म ग ग</td><td>(१) विद्युल्लेखा (विद्युन्माला)</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– ⏑ ⏑ | – – ⏑ | ⏑ –
भ त ल ग</td><td>(२) माणवकाक्रीडित</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
भ भ ग ग</td><td>(३) चित्रपक्ष</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– – – | ⏑ ⏑ ⏑ | – –
म न ग ग</td><td>(४) हंसरुत</td></tr>
<tr><td>४ बृहती</td><td>(१) मधुकरी</td><td>⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – – – |
न न भ</td><td>(१) भुजगशिशुभृता</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – |
र न स</td><td>(२) हलमुखी</td></tr>
<tr><td>५ पंक्ति</td><td>(१) उत्पलमालिनी</td><td>– – – | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ – – | –
म न य ग</td><td>(१) पणव</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ | –
म स ज ग</td><td>(२) शुद्धविराड्</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– ⏑ ⏑ | – – – | ⏑ ⏑ – | –
भ म स ग</td><td>(३) रुक्मवती</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>– – – | – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – | –
म भ स ग</td><td>(४) मत्ता.</td></tr>
</table>

जाति	भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.	लक्षणें	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.
		– – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | – त ज ज ग	(५) उपस्थिता.
	(२, शिखिसारिणी	– ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑ – | – र ज र ग	(६) मयूरसारिणी
६ त्रिष्टुप्	(१) दोधक	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – भ भ भ ग ग	(१) दोधक.
	(२) मोटक	– – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – त ज ज ल ग	
	(३) इंद्रवज्रा	– – ⏑ | – – ⏑ | ⏑ – ⏑ | – – त त ज ग ग	(२) इंद्रवज्रा
	(४) उपेंद्रवज्रा	⏑ – ⏑ | – – ⏑ | ⏑ – ⏑ | – – ज त ज ग ग	(३) उपेंद्रवज्रा.
	(५) शालिनी	– – – | – – ⏑ | – – ⏑ | – – म त त ग ग	(४) शालिनी.
	(६) रथोद्धता	– ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ – | ⏑ – र न र ल ग	(५) रथोद्धता.
	(७) स्वागता	– ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – र न भ ग ग	(६) स्वागता
		– – – | – ⏑ ⏑ | – – ⏑ | – – म भ त ग ग	(७) वातोर्मि.
		– – – | – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ – म भ न ल ग	(८) भ्रमरविल-सिता.
		⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – | – – न न स ग ग	(९) वृत्ता.
		– ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑ – | ⏑ – र ज र ल ग	(१०) श्येनी.
		⏑ – ⏑ | – ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – – ज र ज ग ग	(११) विलासिनी
७ जगती.	(१) तोटक	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – स स स स	(१) तोटक.
	(२) प्रमिताक्षरा	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – स न स स	(२) प्रमिताक्षरा
	(३) वंशस्थ	⏑ – ⏑ | – – ⏑ | ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ज त ज र	(३) वंशस्थ.

<table>
<tr><th>जाति.</th><th>भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.</th><th>लक्षणें.</th><th>छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.</th></tr>
<tr><td></td><td>(४) हरिणीप्लुता</td><td>⏑⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑–
न भ भ र</td><td>(४) द्रुतविलंबित.</td></tr>
<tr><td></td><td>(५) काममत्ता</td><td>⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | –⏑– | ⏑––
न न र य</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>(६) अप्रमेया</td><td>⏑–– | ⏑–– | ⏑–– | ⏑––
य य य य</td><td>(५) भुजंगप्रयात.</td></tr>
<tr><td></td><td>(७) पद्मिनी</td><td>–⏑– | –⏑– | –⏑– | –⏑–
र र र र</td><td>(६) स्रग्विणी.</td></tr>
<tr><td></td><td>(८) पुट</td><td>⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ––– | ⏑––
न न म य</td><td>(७) पुट</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑–⏑ | ⏑⏑– | ⏑–⏑ | ⏑⏑–
ज स ज स</td><td>(८) जलोद्धतगति.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ––– | –⏑–
न न म र</td><td>(९) तत.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑⏑⏑ | ⏑–– | ⏑⏑⏑ | ⏑––
न य न य</td><td>(१०) कुसुम-
विचित्रा.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | –⏑– | –⏑–
न न र र</td><td>(११) चंचला-
क्षिका.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>–⏑⏑ | ––– | ⏑⏑– | –––
भ म स म</td><td>(१२) कान्तो-
त्पीडा.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>––– | ––– | ⏑–– | ⏑––
म म य य</td><td>(१३) वैश्वदेवी.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>––⏑ | ––– | ––– | ⏑––
त म म य</td><td>(१४) वाहिनी.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑⏑⏑ | ⏑–⏑ | –⏑⏑ | ⏑––
न ज भ य</td><td>(१५) नवमालिनी.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>––⏑ | ––⏑ | ⏑–⏑ | –⏑–
त त ज र</td><td>(१६) इंद्रवंशा.</td></tr>
<tr><td>८ अति-
जगती</td><td>(१) प्रभावती</td><td>⏑–⏑ | –⏑⏑ | ⏑⏑– | ⏑–⏑ | –
ज भ स ज ग</td><td>(१) रुचिरा.</td></tr>
<tr><td></td><td>(२) प्रहर्षिणी</td><td>––– | ⏑⏑⏑ | ⏑–⏑ | –⏑– | –
म न ज र ग</td><td>(२) प्रहर्षिणी.</td></tr>
<tr><td></td><td>(३) मत्तमयूरक</td><td>––– | ––⏑ | ⏑–– | ⏑⏑– | –
म त य स ग</td><td>(३) मत्तमयूरक.</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | ⏑⏑– | –
न न न स ग</td><td>(४) गौरी.</td></tr>
</table>

जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.	लक्षणें.	छंतःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.
९ शक्करी	(१) वसंततिलका	– – ᴗ | – ᴗ ᴗ | ᴗ – ᴗ | ᴗ – ᴗ | – – त भ ज ज ग ग छंद:शास्त्रांत याच वृत्ताला सेतव ऋषि उद्धर्षिणी, व काश्यप ऋषि सिंहोन्नता म्हणतो, असा उल्लेख आहे.	(१) वसंततिलका.
	(२) असंबाधा	– – – | – – ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ – | – – म त न स ग ग	(२) असंबाधा.
	(३) शरभा	– – – | – ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – – ᴗ | – – म भ न त ग ग	
		ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – ᴗ – | ᴗ ᴗ – | ᴗ – न न र स ल ग	(३) अपराजिता.
		ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ – न न भ न ल ग	(४) प्रहरणकलिता.
१० अति-शक्करी	(१) नांदीमुखी	ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – – – | ᴗ – – | ᴗ – – न न म य य	(१) मालिनी.
		ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – – – न न न न म हिचाच जर यात सहा व नऊ अक्षरांवर असला तर हिला माला व आठ व सात अक्षरांवर असला तर तिला मणि-गुण-निकर म्हणतात असें छंद:शास्त्रांत सांगितलें आहे.	(२) चंद्रावती.
११ अष्टि	(१) गजविलसित	– ᴗ ᴗ | – ᴗ – | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – भ र न न न ग	(१) ऋषभगज विलसित
	(२) प्रवरललित	ᴗ – – | – – – | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ – | – ᴗ – | – य म न स र ग	
१२ अत्यष्टि	(१) शिखरिणी	ᴗ – – | – – – | ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ – | – ᴗ ᴗ | ᴗ – य म न स भ ल ग	(१) शिखरिणी.
	(२) वृषभचेष्टित	ᴗ ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ – | – – – | – ᴗ – | ᴗ ᴗ – | ᴗ – न स म र स ल ग	(२) हरिणी.
	(३) श्रीधरा	– – – | – ᴗ ᴗ | ᴗ ᴗ ᴗ | – – ᴗ | – – ᴗ | – – म भ न त त ग ग	(३) मंदाक्रांता.

जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.	लक्षणें.	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.
	(४) विलम्बित गति	⏑–⏑|⏑⏑–|⏑–⏑|⏑⏑–|⏑––|⏑– ज स ज स य लग	(४) पृथ्वी.
	(५) वंशपत्र पतित	–⏑⏑|–⏑–|⏑⏑⏑|–⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑– भ र न भ न लग	(५) वंशपत्र-पतित.
१३ धृति	(१) चित्र लेखा	–––|––⏑|⏑⏑⏑|⏑––|⏑––|⏑––| म त न य य य	(१) कुसुमित लता वेल्लिता.
१४ अतिधृति	(१) शार्दूल-विक्रीडित	–––|⏑⏑–|⏑–⏑|⏑⏑–|––⏑|––⏑|– म स ज स त त ग	(१) शार्दूल विक्रीडित.
१५ कृति	(१) सुवदना	–––|–⏑–|–⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑––|–⏑⏑|⏑– म र भ न य भ लग	(१) सुवदना.
		–⏑–|⏑–⏑|–⏑–|⏑–⏑| ⏑–|⏑–⏑|–⏑ र ज र ज र ज गल हें वृत्त छंदःशास्त्रांत लघुगुरूंत सांगितलें आहे हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे.	(२) वृत्त.
१६ प्रकृति	(१) स्रग्धरा	–––|–⏑–|–⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑––|⏑––|⏑––| म र भ न न य य	(१) स्रग्धरा.
१७ आकृति	(१) मद्रक	–⏑⏑|–⏑–|⏑⏑⏑|–⏑–|⏑⏑⏑|–⏑–|⏑⏑⏑|– भ र न र न र न ग छंदःशास्त्रांत क्वचित् ह्याला भद्रक म्हटलें आहे. पण तें चुकून लिहिलें गेलें असावें.	(१) मद्रक.
१८ विकृति	(१) अश्व-ललित	⏑⏑⏑|⏑–⏑| ⏑⏑|⏑–⏑|–⏑⏑ | ⏑–⏑ | –⏑⏑ |⏑ न ज भ ज भ ज भ ल	(१) अश्व-ललित.
		–––|–––|––⏑|⏑⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑– म म त न न न न लग	(२) मत्ताक्रीड.
१९ संकृति	(१) मेघमाला	⏑⏑⏑|⏑⏑⏑|–⏑–|–⏑–|–⏑– | –⏑– | –⏑– | –⏑–| न न र र र र र र	
		–⏑⏑|––⏑|⏑⏑⏑|⏑⏑–|–⏑⏑|–⏑⏑|⏑⏑⏑|⏑––| भ त न स भ भ न य	(१) तन्वी.
२० अतिकृति	(१) क्रौंच-पादी	–⏑⏑ | ––– | ⏑⏑–|–⏑⏑|⏑⏑⏑| ⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | भ म स भ न न न ⏑⏑⏑ | – न ग	(१) क्रौंचपदा
२१ उत्कृति	(१) भुजंग विजृंभित	––– | ––– |––⏑|⏑⏑⏑|⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑ | –⏑–| म म त न न न र | · | स ल	(१) भुजंग वि-जृंभित

जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्याची नांवें.	लक्षणें.	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांचीं नांवें.
		– – – | ᴗᴗᴗ | ᴗᴗᴗ | ᴗᴗᴗ | ᴗᴗᴗ | ᴗᴗᴗ | ᴗᴗᴗ | ᴗᴗ– | – – म न न न न न न स ग ग	(२) अपवाहक

सव्वीस अक्षरांपुढें कितीहि अक्षरांचें वृत्त केल्यास त्यास भरतें[२०५]'माला' व छंदः शास्त्रकारें[२०६] ' दण्डक ' असें म्हणतात. समवृत्तें अशीं भरतानें वर सांगितलीं एवढींच दिलीं आहेत.

२४ अनुष्टुप् जातींतील म्हणजे अष्टाक्षरी चरणाच्या वृत्तांतील गणवृत्तें वर दिलींच आहेत. पण या जातींतील मुख्य जें श्लोकवृत्त, तें गणांवर अवलंबून नसल्यानें वर दिलें नाहीं. श्लोकाला आठ अक्षरें प्रत्येक चरणांत असावीं लागतात, आणि म्हणूनच याला समाक्षरी वृत्त असें म्हणतां येतें. ह्या वृत्ताला अक्षरां-व्यतिरिक्त बंधन नसल्यानें वृत्तदर्पणकारानेंहि याचें लक्षण खालील प्रमाणें केलें आहे. 'अनुष्टुप् छंद तो ज्याला एक नेम नसे गणीं। अक्षरें चरणीं आठ द्देवा तार मला क्षणीं॥' पण या वृत्तांत लिहिलेले श्लोक पाहिले असतां त्यांत विशेषंकरून आढळ-णाऱ्या विशेषांवरून त्याचे खालील प्रमाणें भेद होतात. पथ्या, विषमपथ्या, विपरीत-पथ्या, चपला, विपुला व वक्र. पैकीं पथ्येचें सामान्य लक्षण[२०७] असें आहे कीं, त्यांत कोणत्याहि चरणांत पहिल्या अक्षरानंतर ' न ' गण अथवा ' स ' गण नसावा व पांचवें अक्षर लघु असावें. छंदःशास्त्रकार पथ्येच्या दुसऱ्या व चौथ्या पादांत चौथ्या अक्षरानंतर 'न'गण असावा असें म्हणतो.[२०८] भरत पथ्येच्या लक्षणांत असें सांगत नाहीं खरें, पण त्याचीं पथ्येचीं लक्षणें पाहिलीं असतां त्यांत चौथ्या अक्षरानंतर 'ज'गण असल्याचें दिसून येतें. ह्या सामान्य लक्षणांशिवाय फेर बदल करून पथ्येचे वरील प्रमाणें तीन भेद होतात ते असे—

(१) अनुष्टुप् छंदाच्या पहिल्या व तिसऱ्या म्हणजे असम चरणांत ᴗᴗ– | (स) ᴗᴗ– | – – (स ग ग) असे गण असून दुसऱ्यांत व चौथ्यांत म्हणजेच समपादांत ᴗᴗ– | (स)

(२०५) भा. ना. १८–६३

(२०६) पिं. छं. ७–३२, ३५ (सत्तावीस संख्यक अक्षरांचें दण्डक व पुढें तीन तीन अक्षरांनीं वाढलेलें तें प्रचित, असें सर्व रगणच असल्यास म्हटलें आहे. पहिले दोन गण मात्र नगण असले पाहिजेत)

(२०७) भा. ना. १५–१२८(पा. भे. गुर्वन्तक...।(२०८)पिं. छं. ५–१४

– ⏑ – | ⏑ – | हे गण असतील तर त्या वृत्तभेदास पथ्या म्हणावें.[२०९]
र लग

(२) जेव्हां अनुष्टुप् छंदांतील चारीं चरणांत अनुक्रमें – – – | – ⏑ – |
म र,
– – ; ⏑ – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ; ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ | ⏑ – ; व ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ – |
ग ग ; य स लग ; स भ लग ; ज स
⏑ – | हे गण असतील तेव्हां त्यांस चारी चरण भिन्न असल्यानें विषमा
ल ग
पथ्या म्हणतांत.[२१०]

(३) पण जेव्हां कोणत्याहि पथ्येंतील चरणांतील गणांची अदलाबदल केलेली असते म्हणजे दुसऱ्याचे गण पहिल्यांत व पहिल्याचे दुसऱ्यांत तसेच चवथ्याचे तिसऱ्यांत व तिसऱ्याचे चवथ्यांत मांडलेले असतात तेव्हां तीस विपरीता पथ्या म्हणतांत.[२११] यांत पथ्येंतील चरण उलट होत असल्याकारणानें ह्यास हें नांव पडलें असावें. छंदःशास्त्रांत एकीय ऋषि हिलाच पथ्या म्हणतो, असें सांगितलें आहे.[२१२]

(४) श्लोकाचा चवथा भेद म्हणजे चपला होय. जेव्हां पहिल्या व तिसऱ्या चरणांत चौथ्या अक्षरानंतर 'न' गण असतो तेव्हां त्यास चपला म्हणावें.[२१३] नाट्यशास्त्राच्या छापिल प्रतींत यासच विपुला म्हटलें आहे. पण विपुला म्हणून दुसऱ्या श्लोकांत दिली असल्यानें हें नांव चुकून पडलें असावें, असें वाटतें.

(५) जेव्हां दुसऱ्या व चवथ्या चरणांतील सातवें अक्षर लघुच असेल तेव्हां त्याला विपुला म्हणावें. कांहींच्या मतानें चारहि चरणांतील सातवें अक्षर लघुच असावें.[२१४]

(६) वक्र पथ्येप्रमाणेंच असतें. मात्र यांत प्रत्येक चरणाचे शेवटील तीन अक्षरें गुरु असतांत.[२१५] ह्या प्रमाणें अनुष्टुप् ह्या समाक्षरी वृत्ताचे सहा प्रकार होतात.

---

(२०९) भा. ना. १५–११६. (पा. भे. सौ गौ तु प्रथमे पादे स्नौ लगौ च तथापरे ।)

(२१०) भा. ना. १५–११८ (पा. भे. म्रौ.........य्सौ.........।
स्भौ.........ज्सौ......... ॥)

(२११) भा. ना. १५–१२० (२१२) पिं. छं. ५–१५

(२१३) भा. ना. १५–१२२ (२१४) भा. ना, १५–१२४

(२१५) भा. ना. १५–१२६

२५ भरतानें गण वृत्तांतील दिलेली अर्ध-विषम आणि विषम या वृत्तांची आतां माहिती देऊं. जेव्हां पहिला-तिसरा व दुसरा-चवथा चरण दोन भिन्नवृत्तांचे असतात तेव्हां त्यास अर्ध-विषम[२१६], आणि चारहि चरण चार निरनिराळ्या वृत्तांचे असतात तेव्हां त्याला विषमवृत्तें[२१७] म्हणतात. समवृत्त संख्या काढण्याचे जसे नियम आहेत तसेंच ह्याहि वृत्तांची संख्या काढण्याचे नियम आहेत. जितकीं समवृत्तें असतील तितक्यांनीं त्याच संख्येला गुणावें म्हणजे समवृत्त संख्येचा वर्ग करावा व त्यांतून समवृत्त संख्या उणी करावी. राहिलेली संख्या अर्धविषम वृत्तांची संख्या होईल.[२१८] उदाहरणार्थ दोन अक्षरी वृत्त घेतल्यास त्यांची समवृत्तांची संख्या चार होईल. हिचा वर्ग करून त्यांतून चार वजा करून बाकी बारा राहील. हीच अर्ध विषमांची संख्या होईल. हें प्रत्यक्ष करून पहावयाचें झाल्यास खालील प्रमाणें पाहातां येईल.

– – (१), – ⏑ (२), ⏑ – (३), ⏑ ⏑ (४) हीं चार दोन अक्षरांचीं समवृत्तें. यावरून खालील अर्ध-विषम वृत्तें होतात.

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२,
– –	– –	– –	– ⏑	– ⏑	– ⏑	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑	⏑ ⏑	⏑ ⏑
– ⏑,	⏑ –,	⏑ ⏑,	⏑ –,	⏑ ⏑,	– –,	⏑ ⏑,	– –,	– –,	– –,	– ⏑,	⏑ –

याप्रमाणें चरणाक्षर संख्येच्या वृत्तांची अर्धविषम संख्या काढतां येईल. याच अर्धविषम संख्येचा वर्ग करून त्यांतून ती अर्ध-विषम संख्या वजा टाकली असतां जी संख्या राहील ती विषम वृत्तांची संख्या होय.[२१९] आतां दोन अक्षरी वृत्तांची विषमवृत्त-संख्या काढावयाची झाल्यास बारा ही अर्ध-विषमसंख्या घेऊन १२×१२-१२=१४४-१२=१३२ अशी काढतां येईल.

२६ भरतानें नाट्योपयोगी म्हणून तीन अर्धविषम वृत्तें व दोन विषम वृत्तें दिलीं आहेत. तीं खालील प्रमाणें:—

(१) जेव्हां पहिल्या व तिसऱ्या म्हणजे असम चरणांतील गण ⏑⏑– (स) | ⏑–⏑ (ज) | ⏑⏑– (स) | – (ग) आणि सम चरणांतील गण –⏑⏑ (भ) | –⏑– (र) | ⏑⏑⏑ (न) | – – (ग ग) | असे असतात तेव्हां त्यास केतु[२२०] म्हणतात.

---

(२१६) भा. ना. १५-११२ (२१७) भा. ना. १५-११२,

(२१८) भा. ना. १४-८ (पा. भे. राश्यूनमर्धविषमासमानां तत्र निर्दिशेत् ।)

(२१९) भा. ना. १४-९ (२२०) भा. ना. १५-१३३

(२) जेव्हां असम चरणांत ⏑⏑⏑ न | ⏑⏑⏑ न | –⏑– र | ⏑– लग व समचरणांत ⏑⏑⏑ न | ⏑–⏑ ज | ⏑–⏑ ज | –⏑– र | हे गण असतात तेव्हां त्यास **अपरवक्र** म्हणतात.[221]

(३) **पुष्पिताग्रा** वृत्तांत असम पादांतील गण ⏑⏑⏑ न | ⏑⏑⏑ न | –⏑– र | ⏑–– य | व सम पादांतील गण ⏑⏑⏑ न | ⏑–⏑ ज | ⏑–⏑ ज | –⏑– र | – ग असे असतात.

२७ विषम वृत्तांतील पहिलें वृत्त म्हणजे **उद्गता** हें होय. ह्यांतील चार चरणांत अनुक्रमें खालीं दिल्याप्रमाणें गण असतात.[223]

⏑ ⏑ –	⏑ – ⏑	⏑ ⏑ –	–	
स	ज	स	ग	
⏑ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –	⏑ – ⏑	–	
न	स	ज	ग	
– ⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏑	⏑ – ⏑	⏑ –	
भ	न	ज	ल ग	
⏑ ⏑ –	⏑ – ⏑	⏑ ⏑ –	⏑ – ⏑	–
स	ज	भ	ज	ग

ललितोद्गता[224] विषमवृत्तांतील पहिल्या दोन चरणांतील व चौथ्यांतील गण उद्गतेप्रमाणेंच असतात. मात्र तिसऱ्या चरणांतील गण ⏑⏑⏑ न | ⏑⏑⏑ न | ⏑⏑– स | ⏑⏑– स | असतात.

२८ ह्याशिवाय भरतानें असम वृत्तं म्हणून एक प्रकार दिला आहे. कोणत्याहि वृत्ताच्या चरणांतील पहिलें अक्षर ऱ्हस्व असल्यास दीर्घ व दीर्घ असल्यास ऱ्हस्व

(२२१) भा. ना. १५–१३५ (पा. भे. अपरवक्त्रस्यादौ तु नौर्लौ ...।)

(२२२) भा. ना. १५–१३७ (पा. भे. नौर्यौ तु प्रथमे पादे न्जौ ज्रौगस्तथापरे ।)

(२२३) भा. ना. १५–१३९ (पा. भे. स्जौ स्जौ गाश्चिका...... ।)

(२२४) भा. ना. १५–१४१ (पा. भे. स्जौ स्लौ चादौ तथा न्सौ ज्गौ,
म्नौ, सौ वेति तृतीयके ।
स्जौ स्जौ गश्चतुर्थेऽपि छन्दःसु
ललितोद्गता ॥ १४१ ॥)

केलें म्हणजे त्यासच असम वृत्त म्हणतात.[225] छंदःशास्त्रांतील उपजाति म्हणून इंद्रवज्रा व उपेंद्रवज्रा ह्यांच्या मिश्रणानें किंवा वंशस्थ व इंद्रवंशा यांच्या मिश्रणानें जो भेद होतो त्यास असम वृत्त म्हणतां येईल. भरतानें हा प्रकार सांगितला आहे खरा, पण उदाहरणें मात्र मुळींच दिलीं नाहींत.

२९ भरतानें दिलेली अक्षरवृत्तांसंबंधी माहिती आतां पाहून झाली. आतां त्यानें दिलेल्या मात्रावृत्तांबद्दल विचार करूं. अक्षराच्या लघुगुरुत्वावर मात्रा बसविल्या आहेत. अक्षर लघु असल्यास त्याची एक मात्रा व गुरु असल्यास त्याच्या दोनमात्रा मानतात.[226] आर्यादिवृत्तांत चार मात्रांचा व गीतादींत पांच मात्रांचा गण मानितात.[227] म्हणजे चतुर्मात्रिक मात्रागणांत य, र, त, हे गण येऊं शकत नाहींत. ह्यांतील मगण दोन गुरु अक्षरांचा व न गण चार लघु अक्षरांचा होतो. मात्रासमवृत्त भरतानें एकच दिलें आहे तें म्हणजे वानवासिका होय.[228] त्याच्या दर चरणांत सोळा मात्रा असतात. पिंगलाच्या[229] मतानें ह्या वृत्तांत नवव्या व बाराव्या मात्रेचे जागीं अक्षर लघु असावें. मात्रावृत्तांतील विशेष उपयोगांत येणारें वृत्त म्हणजे आर्या होय, हिचे पथ्या, विपुला, महाचपला, मुखचपला, व जघनचपला असे पांच प्रकार होतात.[230] आर्येचें सामान्य लक्षण म्हणजे हिच्या पूर्वार्धांत साडेसात गण व उत्तरार्धांत साडेसात गण असतात व प्रत्येक अर्धांतील सहावा गण जगण किंवा नगण असतो व विषमगण केव्हांहि जगण असत नाहीं. सहावा गण वर सांगितल्याप्रमाणें नगण असल्यास सातव्या गणाच्या दुसऱ्या अक्षरावर यति येतो व सहावा जगण असल्यास सातव्या गणाच्या प्रथम अक्षरावर यति येतो. छंदःशास्त्रांत सहावा गण नगण असतांहि सातव्या गणाच्या पहिल्या अक्षरावर यति येतो, असें सांगितलें आहे. मात्र तेव्हां सातवा गण 'न' च असावयास पाहिजे.[231]

(१) आर्येत असमचरण तीन गणांचा असून पहिल्या चरणाचे शेवटीं पद तुटत असल्यास तिला पथ्या म्हणतात.[232]

(२) वरीलप्रमाणेंच गण असून जेव्हां पद तुटत नाहीं, तेव्हां तीस विपुला म्हणतात.[233]

---

(२२५) भा. ना. १५-११३ (२२६) भा. ना. १८-८३
(२२७) भा. ना. १८-८४ (२२८) भा. ना. १५-१३१
(२२९) पिं. छं. ४-४३ (२३०) भा. ना. १५-१४७ (पा. भे. जघनेच महत्पूर्वी चार्याः पंच प्रकीर्तिता-॥ १४७)
(२३१) भा. ना. १५-१४८ ते १५१ (२३२) भा. ना. १५-१५१
(२३३) भा. ना. १५-१५३ "

(३) आर्येतील दोन्ही अर्धांत जेव्हां दुसरा व चवथा 'ज' गण असतो तेव्हां तिला महाचपला म्हणतात[234].

(४) जेव्हां पहिल्याच अर्धांतील द्वितीय व तृतीय गण 'ज' गण असेल तेव्हां तीस मुखचपला[235]; व

(५) जेव्हां दुसऱ्या अर्धांतील द्वितीय व चतुर्थ गण 'ज' गण असेल तेव्हां तीस जघनचपला म्हणतात[236].

जेव्हां एकेका अर्धांत साडेसात गणांऐवजीं आठ गण असतील तेव्हां तिला आर्यागीति म्हणतात[237].

३० भरतानें वर जीं वृत्तें दिलीं आहेत त्यांपैकीं कोणतीं कोणत्या रसांत घालावींत या बद्दल नाट्यकवींकरितां म्हणून भरतानें कांहीं सामान्य नियम दिले आहेत. शृंगाररसांत प्रायः मात्रागणाचा–आर्येचा–उपयोग करावा. तसेंच यांत रूपक व दीपक हे अलंकार विशेषतः घालावेत.[238] वीर[239] व रौद्र रसांतील वृत्तें साधारणपणें एकाच प्रकारचीं असावींत. ह्या रसांत जेव्हां कोणावर बळजबरी केल्याचें दाखविलें असेल तेव्हां ज्या वृत्तांत गुरु अक्षरें पुष्कळ आहेत अशीं वृत्तें घालावींत. जेव्हां दोघांमध्यें बाचाबाची, वादविवाद चाललेला दाखवावयाचा असेल तेव्हां त्याचे तोंडीं जगती, अतिजगती किंवा संकृति म्हणजे बारा, तेरा किंवा चोवसि अक्षरी वृत्तें घालावींत. आणि जेव्हां प्रत्यक्ष लढाई चालू असेल तेव्हां प्रकृति जातीचें म्हणजे एकवीस अक्षरी वृत्त घालावें. बीभत्स व करुणरसांत सामान्यपणें गुरु अक्षरें जास्त असलेलींच वृत्तें घालावींत. करुणरसांत मात्र मुख्यत्वानें शक्करी व अतिधृति म्हणजे चौदा व एकोणीस अक्षरी वृत्तें घालावींत.

३१ नाट्यकवीनें वरील विशेष नियम लक्षांत ठेऊन व भरतानें सामान्यत्वानें 'अर्थयोगेन च्छंदः कार्यं यथारसम्[241]' म्हणून सांगितलें आहे ती गोष्ट विशेष प्रकारें ध्यानांत धरून, अर्थाला, रसाला व समयाला उचित अशा लघु किंवा गुरु-अक्षरांत नाट्य काव्याकरितां दिलेल्या वृत्तांतील वृत्तें निवडून त्यावर प्रसंगानुरूप अलंकार चढवून नाटकांतील छंदोबद्ध रचना करावी.

---

(२३४) भा. ना. १५–१६१ (२३५) भा. ना. १५–१५७'
(२३६) भा. ना. १५–१६९" (पा. भे......जघने तथा ॥)
(२३७) भा. ना. १५–१६६' (पा. भे.......थार्धे च ...।)
(२३८) भा. ना. १६–१०६ (पा. भे.......कमार्या... ।)
(२३९) भा. ना. १६–१०७ ते १०९ (पा. भे.......वीरे... ।......
संकृत्यात्रनियोजयेत् ॥ १०९)
(२४०) भा. ना. १६–१०५ (२४१) भा. ना. १६–१०९

नाट्य गद्य.

३२ आतां नाट्य काव्यापैकीं नाट्यकवीनें नाटकांतील गद्यभाग कसा लिहावा याचा विचार करावयाचा राहिला आहे. नाटकांत कादंबरीप्रमाणें कवीस आत्मगत भाषण करावयाचें नसतें, तर त्याला ज्या गोष्टी प्रेक्षकांना कळवावयाच्या असतील, ज्या पात्राविषयीं किंवा ज्या पात्राच्या कृत्याविषयीं त्याला माहिती सांगावयाची असेल ती त्याला पात्रांचेमार्फत म्हणजे पात्रांच्या तोंडून सांगावी लागते. ही माहिती त्या पात्रांनीं अर्थातच बोलून दाखवावयाची असते. तेव्हां नाट्य हें वस्तुस्थितीचें निदर्शक असल्यानें कवीस ज्याच्या तोंडीं वाक्यें घालावयाचीं असतात तीं त्या पात्राच्या जातीस, शीलास, देशास अनुरूप अशा भाषेंतच घालावीं लागतात. म्हणून नाट्यकाव्यांतील गद्यभाग लिहितांना कवीनें कोणत्या देशांतील कोणत्या जातीं-तल्या कोणत्या स्त्रीपुरुषांची संस्कृति कशी असते, ते घरीं आपापसांत बोलतांना कसे बोलतात, इतरांशीं बोलतांना त्यांना कशी व कोणती भाषा योजावी लागते हें प्रथम नीट समजून घ्यावें लागतें. तसें लक्षांत न आणतां कवि आपल्या मना-प्रमाणें वाटेल त्याच्या तोंडीं वाटेल ती भाषा व हवीं ती वाक्यें घालूं लागला, तर शास्त्रदृष्ट्या तर चूक होतेच पण रसदृष्ट्याहि हानि होते. लहान मुलांचें पात्र किंवा हलक्या दर्जाचें पात्र असेल तर कवीनें त्याचे तोंडीं कोट्या, विनोद, भारदस्त भाषण घालतां कामां नये. सुसंस्कृत भाषण, विनोद, कोट्या जरी ऐकावयाला व वाचायला गोड वाटत असल्या तरी त्यांची शोभा स्थानपरत्वेंच वाढत असते. 'पात्रविशेषे न्यस्तं गुणान्तरं व्रजति शिल्पमाधातुः।[२४२]' ही गोष्ट विसरून चालणार नाहीं. बऱ्याचशा नाटककारांनीं आपल्या सरस्वतीस योग्य आळा न घातल्यानें त्यांच्या नाटकांत या दृष्टीनें पुष्कळ चुका झाल्या आहेत. योग्य मनुष्य, योग्य काळ व वेळ यांच्या योग्यायोग्यतेचा विचार न करतां शब्दयोजना केली तर ते प्रयोग भरतानें म्हटल्याप्रमाणें ऐकणारांस किंवा वाचणारांस—

"यज्ञक्रियेव शरवर्मधरैर्घृताक्तैः
वेश्या द्विजैरिव कमण्डलुदण्डहस्तैः[२४३]॥

याप्रमाणें वाटतात. उलट पक्षीं एकच शब्द कां होईना पण जर तो योग्य प्रकारें उपयोगिला गेला तर 'स्वर्गलोके महीयते.[२४४]' सबब शब्द व त्यांची योजना सांगणाऱ्या गद्याबद्दल भरतानें काय सांगितलें आहे तें पाहूं.

---

(२४२) का. मा. अं. १, श्लोक ६ (२४३) भा. ना. १६-११७
(२४४) निरुक्त.

३३ दुर्दैवानें हा भाग सांगणारे भरताचे श्लोक काव्यमालेच्या प्रतींत भलत्याच ठिकाणीं व अपुरे छापले आहेत. अभिनवभारतीची जी प्रत उपलब्ध आहे, तिच्यांतहि ह्या विषयावर फारसें विवरण आढळत नाहीं परंतु काव्यमालेच्या अठराव्या अध्यायांत पस्तिसाव्या श्लोकाचा पूर्वार्ध झाल्यानंतर ८६ व्या श्लोकाच्या उत्तरार्धापर्यंत जे श्लोक आहेत, ते दशरूपक प्रकरणांतील नाहींत, हें उघड आहे. हे सारे श्लोक चौदाव्या अध्यायाच्या आरंभीं असावयास पाहिजे होते, असें वाटतें; कारण तेराव्या अध्यायाचा उपसंहार भरतानें

उक्तो मयाङ्गाभिनयो यथावद्भावः कृतो यश्च कृताङ्गहारः ।
पुनश्च वाक्याभिनयं यथावद्वक्ष्ये स्वरव्यंजनवर्णयुक्तम् ॥

याप्रमाणें केला आहे. ह्यावरून स्वर, व्यंजन, वर्ण इत्यादिकांपासून वाक्यरचनेपर्यंतच्या गोष्टी भरत पुढच्या अध्यायांत सांगेल असें वाटतें. पण चौदाव्या अध्यायाचा आरंभ केला कीं, त्यांत तर एकदम छंदोविधानच दिलेलें आढळतें व अठराव्या अध्यायांत छापलेल्या त्रुटित श्लोकांस ' टठढणामूर्धन्या ' इथपासून आरंभ होतो. तेव्हां याचेपूर्वी व यानंतर स्वरांची व व्यंजनांची माहिती असणारे श्लोक असावेत असें वाटतें. त्याचप्रमाणें या त्रुटित श्लोकसमूहाचा शेवट

आर्याणां स चतुर्मात्राप्रस्तारः परिकीर्तितः ।
गीतकप्रभृतीनां च पञ्चमात्रः स इष्यते ॥
वेताली.................. । [२४५]

असा होत आहे. ह्यावरून पुढच्या चरणांत सहा मात्रांचा मात्रागण भरत सांगणार असावा असें वाटतें आणि असें असेल तर तेराव्या अध्यायाच्या उपसंहारांत सांगितल्याप्रमाणें या त्रुटित श्लोकसमूहाच्या आरंभानें चौदावा अध्याय सुरू होत असेल आणि सहा मात्रांचा गण सांगितल्यावर

यं पुरस्कृत्य षण्मात्राः स्युः .... [४६]

असा तोच अध्याय चालू रहात असेल असें वाटतें. भरतानें वाक्यरचनेबद्दल अशी जी कांहीं माहिती दिली आहे ती सारी याच श्लोकांत आहे.

३४ शब्दप्रयोगाचे विषयांत प्रवेश करतांना शब्द ज्या वर्णसमूहानें होतात त्या वर्णांचें स्थानपरत्वें भरतानें वर्णन केलें असावें असें वर सांगितलेंच आहे. हें सांगितल्यानंतर भरतानें शब्दांचे भेद सांगितले आहेत. निरुक्तांत[२४७] सांगितल्याप्रमाणें भरतहि[२४८] शब्दांचे नाम, धातु, निपात व उपसर्ग असे चार भेद सांगतो. तसेंच

---

(२४५) भा. ना. १८-८५ (२४६) भा. ना. १४-१
(२४७) निरुक्त पूर्वषट्क १-१ (२४८) भा. ना. १८-४१

सगळीं नामें हीं धातूंपासून झालेलीं आहेत, असेंहि शाकटायनाच्या मतास अनुसरून निरुक्तकारांप्रमाणेंच[२४९] तो मानतो.[२५०] शब्दांचे हे मुख्य भेद सांगून भरत ह्या नामाचे कारक, वचन व तद्धित ह्यांनीं होणारे तीन व धातूंचे पुरुष व वचन ह्यांनीं होणारे दोन पोटभेद सांगतो.[२५१] शब्दरचना व संधि समजून नाट्यकवीनें पदरचना करावी असें त्याचें म्हणणें आहे. भरतानें पदाची विभक्त्यंत तें पद अशी व्याख्या केली आहे आणि ह्या पदाचे निबद्ध व चूर्ण असे दोन भेद केले आहेत.[२५२] यांच्या व्याख्या त्यानें खालीं दिल्याप्रमाणें केल्या आहेत.

निबद्धाक्षरसंयुक्तं यतिच्छेदसमन्वितम् ।
निबद्धं तु पदं ज्ञेयं प्रमाणनियतात्मकम् ॥
अनिबद्धपदच्छंदस्तथा चानियताक्षरम् ।
अर्थापेक्षाक्षरस्यूतं ज्ञेयं चूर्णपदं बुधैः ॥

भरताच्या ह्या व्याख्यांवरूनच वामनानें निबद्ध-पदास वृत्तगन्धि असें म्हटलें असावें. तसेंच चूर्णपदाचे चूर्ण व उत्कलिका असे दोन भेद, समास ज्या मानानें लहान किंवा मोठे असतील त्या मानानें केले असावेत, असें वाटतें. उपलब्ध भारतीय नाट्यशास्त्रांत गद्यरचनेविषयीं इतकीच माहिती दिली आहे.

३५ गद्याची इतकी कमी माहिती असण्याचें कारण असेंहि असेल कीं, काव्य या दृष्टीनें संस्कृत नाटकांत पद्यासच फार महत्त्व आहे व असेहि. कथावस्तूचा ओघ तेवढा गद्यानें वहावयाचा पण कविप्रतिभेचे सर्व खेळ चालावयाचे पद्यांत. ह्याप्रमाणें कोणत्या कारणानें कां होईना, गद्यरचनेबद्दल भरतानें जरी थोडें लिहिलें असलें, तरी पात्रांच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी, यासंबंधीं त्यानें बरेंच विस्तृत वर्णन केलें आहे.

३६ सामान्यतः भरत भाषेचे दोन भाग करतोः-संस्कृत व प्राकृत.[२५४] भरताच्या मतानें प्राकृत ही स्वतंत्र भाषा नसून ही संस्कारहीन संस्कृतेंचे[२५५] आहे. प्राकृत भाषा कोणत्या भाषेस म्हणावें हें भरतानें स्पष्टपणें कोठेंच सांगितलें नाहीं; पण वररुची[२५६]प्रमाणें ह्याहि महाराष्ट्रीसच प्राकृत म्हणत असावा असें वाटतें.

---

(२४९) निरुक्त पूर्व षट्क १-३
(२५०) भा. ना. १८-४५
(२५१) भा. ना. १८-४३
(२५२) भा. ना. १८-५० ते ५२
(२५३) वा. का. १-३-२२, २३
(२५४) भा ना. १७-७५
(२५५) भा. ना. १७-२
(२५६) वररुचीचे प्रा. सूत्रें १३-३२

३७ वरीलप्रमाणें संस्कृत, प्राकृत हे मुख्य भाग करून नंतर त्यानें भाषेचे चार प्रकार सांगितले आहेतः-[२५७] अभिभाषा, आर्यभाषा, जातिभाषा व जात्यन्तरी भाषा. पैकीं अभिभाषा ही देवांची व आर्यभाषा ही राजांची. नानाप्रकारचे पक्षी, हिंस्र किंवा माणसाळलेले पशु ह्यांची नाटकांत दाखविण्याची जी भाषा तीच जात्यन्तरी भाषा होय. म्लेच्छ शब्द मिसळलेली व भारतवर्षभर सरास चालू असलेली ती जातिभाषा. ह्या जातिभाषेंत अनेक प्रकारच्या लोकांच्या देशानुरूप व जात्यनुरूप बनलेल्या निरनिराळ्या चौदा भाषा येतात. त्यांपैकीं मागधी, आवन्ती, प्राच्या, शौरसेनी, अर्धमागधी, बाल्हीका, व दाक्षिणात्या ह्या सात मुख्य भाषा होत[२५८] आणि शाकारी, आभीरी, चाण्डाली, शाबरी, द्राविडी, औड्रजी व वानचरी ह्या सात विभाषा होत.[२५९] जातिभाषेंतील बोलणाऱ्या पात्रांनीं क्वचित् प्रसंगीं संस्कृतांत, परंतु नेहमीं प्राकृतांतच बोलावयाचें असतें. ह्यासंबंधीं सामान्य नियम खालीलप्रमाणें सांगतां येतील.

३८ नाटकांतील[२६०] चारी प्रकारचे नायक, महाराणी, वैदिक ब्राह्मण, संन्यासी व ब्रह्मचारी यांनीं नेहमीं आणि राजाच्या दासींनीं कधीं कधीं संस्कृत बोलावें. सर्व लोकांना कळण्याकरितां आणि राजाला व लोकांना ऐकण्यास बरें वाटावें म्हणून वेश्यांनीं व आपापल्या कलांसंबंधीं बोलतांना शिल्पकारिका स्त्रियांनीं संस्कृतमध्यें बोलावें. ग्रह, नक्षत्र, तारे, पक्ष्यांचा शब्द ह्यांवरून राजाला शुभाशुभ सांगावयाचें असेल तेव्हां अथवा संधिविग्रह इत्यादींसंबंधीं बोलतांना नेहमीं संस्कृत भाषा वापरावी. या सर्वसामान्य नियमांवरून भरताचे वेळीं राजभाषा संस्कृत होती, असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

३९ बाकी राहिलेल्या गौण पात्रांनीं प्राकृत भाषा बोलावी. अप्सरा ह्या दैवी असतात व कारणपरत्वें त्या पृथ्वीवर आलेल्या असतात तेव्हां त्यांच्या तोंडीं कधीं संस्कृत व कधीं प्राकृत भाषा घालण्यास हरकत नाहीं. त्याचप्रमाणें नायकांनीं कांहीं हेतु सिद्धीस जाण्याकरतां एकाद्या हलक्या माणसाचा वेष घेतला असेल तर त्या वेषानुरूप त्यानेंहि प्राकृत भाषा बोलण्यास हरकत नाहीं. ऐश्वर्यानें मत्त झालेल्या किंवा दारिद्र्यानें वेडावलेल्या उत्तम माणसानेंहि प्राकृत बोलावें. लहान मुलें, स्त्रिया, नीच लोक, आजारी लोक, कांहीं मिषानें सोंगें घेतलेले लोक, बौद्ध भिक्षु, चेटकी, तपस्वी, लिंगी-आपल्या जातींची खूण जवळ बाळगणारे, हलक्या जातीचे लोक-यांच्या तोंडीं प्राकृत भाषा घालावी.[२६१]

---

(२५७) भा. ना. १७-२६ ते २९ (२५८) भा. ना. १७-४८
(२५९) भा. ना. १७-४९ (२६०) भा. ना. १७-३६ ते ४२
(२६१) भा. ना. १७-३३ ते ३५, ४३ ते ४४.

४० प्राकृताच्या खालोखाल शौरसेनीस महत्व आहे. नाटकांत प्राकृताशिवाय जेव्हां भाषा घालावयाची असेल तेव्हां हिचाच उपयोग करावा. नायिका व तिच्या सख्या यांच्या तोंडीं तर हीच भाषा घालावी. साधारणपणें शुद्ध जातीच्या हीन लोकांच्या तोंडीं नाटकांत शौरसेनी भाषाच घालावी.[२६२] [२६३] वररुचीनें देखील संस्कृतापासून प्रत्यक्ष निघालेली दुसरी भाषा शौरसेनीच सांगितली आहे. धूर्त लोकांचे तोंडीं आवन्ती व विदूषकाचे तोंडीं प्राच्या भाषा घालावी. अर्ध-मागधीचा उपयोग राजाचे आवडते लोक, व्यापारी, चेट, ह्यांनीं करावा. फौजेंतील लोक, नगराचें रक्षण करणारे शिपाई व जुगारी लोक यांचे तोंडीं दाक्षिणात्या आणि उत्तरेकडील लोकांचे तोंडीं बाल्हीक भाषा घालावी.[२६४] विभाषांपैकीं[२६५] शाकारी ही शकदेशांतील रहाणारे व त्यांच्याच स्वभावाचे जे लोक असतील त्यांचे तोंडीं घालावी. पुक्कस लोकांचे तोंडीं चाण्डाली घालावी व कोळसे विकणारे, मृगया करणारे, लांकडें विकून उपजीविका करणारे, व यांत्रिक यांचे तोंडीं शाबरी किंवा क्वचित् प्रसंगीं वानौकसी भाषा घालावी. शेळ्या, मेंढ्या, गाई, घोडे, उंट पाळणाऱ्यांचे व व गौळीवाड्यांत रहाणाऱ्यांचे तोंडीं शबर किंवा आभीर भाषा घालावी. सामान्यतः जो ज्या जातींतील मनुष्य असेल त्या जातीची भाषा त्याचे तोंडीं घालावी. उदाहरणार्थ खस असल्यास खसी, द्रविड असल्यास द्राविडी इत्यादि.

४१ ह्याप्रमाणें भाषा जातीवर अवलंबून असली तरी देशकालपरत्वें त्या भाषांत थोडाफार तरी फरक पडतोच. उदाहरणार्थ[२६६] भरताचे वेळीं गंगा व बंगालचा समुद्र या मधील प्रदेशांतले लोक कोणत्याहि भाषेचे असले तरी एकाराचा जास्त उपयोग करीत. तसेंच विन्ध्यपर्वत व अरबी समुद्राकडील लोकांचे तोंडीं नकार विशेषें करून येई. वेत्रवतीच्या उत्तरेस व सुराष्ट्र व अवन्ती या राष्ट्रांतील लोक बोलतांना चकार फार करून घालीत. हिमालयांतील, सिंधू देशांतील व सुवीर प्रांतांतील लोक उकारप्रचुर भाषा बोलत. चर्मण्वतीच्या पलीकडील अर्बुद पर्वतावर रहाणारे लोक तकाराचा विशेष उपयोग करीत. म्हणून प्रत्येक पात्र कुठल्या जातीचें, कुठल्या देशाचें व कुठल्या धर्माचें व धंद्याचें घालावयाचें आहे याचा आधीं नीटपणें विचार करून नंतर त्याच्या तोंडीं त्यास अनुरूप अशी भाषा घालावी, असें भरतानें सांगितलें आहे

---

(२६२) भा. ना. १७-४६, ५१ (२६३) वररुचि प्रा. सू. १२-१-२
(२६४) भा. ना. १७-५०, ते ५२. (२६५) भा. ना. १७-५२ ते ५५
(२६६) भा. ना. १७-५८ ते ६२

४२ भरताच्या वेळीं उपलब्ध असलेल्या नाटकांतून जरी हे नियम पाळलेले असले, तरी आज उपलब्ध असलेल्या नाटकांत हे नियम तितके कडक रीतीनें पाळलेले दिसत नाहींत. ह्या सर्व भाषांत भेद काय आहेत याचा भरतानें कोठेंच उल्लेख केला नाहीं. प्राकृताचे म्हणजे महाराष्ट्रीचे जे नियम भारतीय नाट्यशास्त्रांत दिले आहेत ते अत्यंत अशुद्ध स्थितींत आढळतात. अभिनवगुप्तानेंहि या विषयावर विशेष टीका न करतां " विस्तारजिज्ञासुः प्राकृतदीपिकादिकमवलोकयेत् । उत्पल-विरचितायांच सूत्रवृत्तौ पद्धतौच स्फुटं पूर्णं च सर्वम् ॥[२६७]" असा परस्पर हवाला दिला आहे. पण हे दोनहि ग्रंथ आज उपलब्ध नसल्यानें त्या नियमांचा विचार येथें केला नाहीं.

४३ ह्याप्रमाणें जसें भाषेबद्दल भरतानें वर्णन केलें आहे, तसेंच कोणत्या पात्रानें कुठल्या पात्राला काय नांवानें हांक मारावी या प्रकारांचेंहि त्यानें बरेंच वर्णन दिलें आहे.[२६८] देव, महर्षि, विद्वान्, ब्रह्मचारी, संन्यासी यांना भगवन् म्हणून म्हणावें. तसेंच देवतांस किंवा तपस्विनी स्त्रियांस भगवति असें संबोधावें. सेवकगणांनीं राजाला देव किंवा पार्थिव म्हणावें व तो राजा जर सार्वभौम असेल तर त्यास भद्र म्हणावें. ब्राह्मणानें राजाला नांवानें हांक मारावी. ऋषींनीं राजाला राजन् म्हणावें किंवा त्याच्या वडिलांच्या नांवावरून त्यास हांक मारावी. जसें रामास हांक मारावयाची असतां दाशरथि, कृष्णास वासुदेव, इत्यादि. विदूषकानें राजाला वयस्य व राणीला देवी म्हणावें व राजानें विदूषकाला त्याच्या नांवानें किंवा वयस्य म्हणून संबोधावें. युवराजाला स्वामी व बाकी सर्व राजपुत्रांना भर्तृदारक म्हणावें. ब्राह्मणांनीं सचिवाला म्हणजे मुख्य मंत्र्याला अमात्य म्हणून म्हणावें व इतर सर्व कमी दर्जाच्या माणसांनीं त्यास आर्य म्हणावें. ब्राह्मणांसहि सर्वांनीं आर्य अशी हांक मारावी व उपाध्याय, आचार्य, वृद्ध व यति यांसहि आर्यच म्हणावें. तपस्वी किंवा प्रशान्त दिसणाऱ्या ब्राह्मणास साधो म्हणून संबोधावें. क्षपणक–जैनभिक्षु, सौगत–बौद्धभिक्षु, व पाशुपत, नास्तिक, पाखंडी, ह्यांना भदंत म्हणावें. सारथ्यानें रथी पुरुषाला आयुष्मन् म्हणावें. गुरूनें शिष्याला किंवा बापानें मुलाला वत्स, पुत्रक, तात म्हणावें किंवा त्याच्या गोत्राच्या नांवानें हांक मारावी. मोठ्या भावास आर्य म्हणावें. मोठ्यानें धाकट्यास पुत्राप्रमाणें संबोधावें. स्त्रीला पतीनें आर्या म्हणावें किंवा तिच्या बापाच्या किंवा मुलाच्या नांवानें हांक मारावी. शृंगारांत मात्र तिला प्रिया म्हणून संबोधावें. बरोबरीच्यानें बरोबरीच्याला नांवानें हांक मारावी किंवा वयस्य म्हणावें. हीन लोकांनीं वरच्यांस ' हंहो ' म्हणावें अथवा मुळींच हांक मारूं नये. अभिनवगुप्त ' स परिहारं ' ऐवजीं ' सपरिहासं ' असा पाठ घेऊन हीनांनीं श्रेष्ठांना थट्टेंत हांक नांवानेंच

(२६७) अ. ना. १७–२३ टी (२६८) भा. ना. १७–६५ ते ८३

मारावी असा अर्थ करतो.[२६९] नटानें बरोबरीच्याला भाव म्हणावें व कमी दर्जाचा असेल त्याला मर्षक म्हणावें. ह्या श्लोकाचा[२७०] भारतीय नाट्यशास्त्राप्रमाणें नीटसा अर्थ लागत नाहीं पण दशरूपकांत[२७१]

' भावोनुऽगेन सूत्रीच मार्षेत्येतेन सोऽपि च । '

असें म्हटल्या वरून सूत्रधाराला त्याच्या अनुयायानें भाव व सूत्रधारानें त्यास मार्ष म्हणावें असें दिसतें. पण भारतीय नाट्यशास्त्रांत–

मर्षो भावेति वक्तव्यः किंचिदूनस्तुमर्षकः ।

एवढाच श्लोक दिला असल्यानें दशरूपककाराप्रमाणें अर्थ करतां येत नाहीं. तरी पण मर्ष व मर्षक असे दोन शब्द घातले असल्यानें व मर्षक हें कमी दर्जाचा असेल तेव्हां म्हणावें असें सांगितलें असल्यानें वरील अर्थ केला आहे. साधारणपणें ज्याला ज्या पदावर नेमलें असेल त्याला त्या अधिकारपदानेंच हांक मारावी. स्त्रियांनीं[२७२] आपल्या पतीला आर्यपुत्र किंवा नाथ म्हणावें. देवता, तपस्विनी यांना भगवति म्हणावें. एकादी स्त्री प्रत्यक्ष गुरु असेल तर तीस आर्या व गुरुस्थानीं असेल तर तीस भवती म्हणावें. राणीला सर्व प्रजेनें भट्टिनी, स्वामिनी, देवी, असें म्हणावें. महाराणीला राजसेवकांनीं देवी म्हणावें व इतर भोगिनींना स्वामिनी म्हणावें. धाकट्या बहिणीला वत्सा व धाकटीनें मोठीला स्वसा म्हणावें. स्त्रियांनीं बरोबरीच्या स्त्रीला हला म्हणावें. आईच्या मैत्रिणीस भद्रा व वृद्ध स्त्रीस सर्वांनीं अम्ब म्हणावें. ब्राह्मणाच्या, उपध्यायाच्या किंवा वेश्याच्या स्त्रीला आर्या म्हणावें. वरच्या जातींतील स्त्रियांनीं प्रेष्येला हञ्जा म्हणावें व चाकरांनीं वेश्येला अज्जुका म्हणावें. नाट्य कवीनें वरील प्रमाणें पात्रांच्या तोंडीं दुसऱ्याला हांक मारण्याचे शब्द घालावेत.

४४ आतांपर्यंत नाट्यकाव्य म्हणजे काय, त्यांतील छंदोबद्ध रचना कशी असावी, गद्यांतील शब्दाच्या जाती किती असतात, शब्दसमूहानें होणारीं पदें किती प्रकारचीं असतात, ह्या शब्दांवरून एकंदर किती प्रकारच्या भाषा होतात, त्या भाषांपैकीं कोणत्या पात्राच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी, पात्रांनी एकमेकांस कसें संबोधावें इत्यादि प्रकारची नाट्य कवींस उपयोगी माहिती देऊन झाली. वाद्य करणाऱ्यानें कोणतेंहि न्यून न ठेवतां वाद्य तयार केलें म्हणजे जशी त्याची कामगिरी संपते त्याप्रमाणें वस्तुरचनेंत सांगितल्या प्रमाणें नाटकाच्या कथानकाच्या उभारणीचें मनोमय चित्र रेखाटून तें वरील प्रमाणें शब्दद्रव्यानें प्रत्यक्ष सृष्टींत उतरलें म्हणजे

(२६९) अ. ना. १७–७१ टी. (२७०) भा. ना. १७–७३
(२७१) द. २–६९, (२७२) भा. ना. १७–८४ तें ९१

कवीची कामगिरी संपली. पण ज्याप्रमाणें सुरेल सतार उत्तम वादकाशिवाय व्यर्थ तशी नाट्यकृती कितीहि चांगली असली तरी ती योग्य नटाचे हातीं न गेल्यास व्यर्थच होय. सतारीची योग्यता कळण्यास ज्याप्रमाणें तिच्या पडद्यांतून श्रुतिमनोहर ध्वनि काढणारा वादक लागतो, त्याप्रमाणें नाट्यकवीची कृति खुलून दिसण्याला कुशल, यथोचित अभिनय करणारा, योग्य ठिकाणीं उचित स्वरांत ते शब्द उच्चारणारा नटच लागतो. शब्दांचे अर्थ हे त्याच्या स्वरोच्चारांवर अवलंबून असतात. एकच शब्द पण तो निरनिराळ्या आवाजांत, निरनिराळ्या स्वरांत व निरनिराळ्या आविर्भावांनीं उच्चारला असतां तो प्रत्येक वेळीं निरनिराळे अर्थ व्यक्त करीत असतो. ह्या करितां कवीला कोणत्या शब्दाचा कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे व तो अर्थ कोणत्या स्वरांत शब्द उच्चारला असतां स्पष्ट होईल हें पाहून नटानें शब्दोच्चार करावयाचे असतात. या शब्दोच्चार करण्याच्या कलेसच पाठ्यगुण म्हणतात व वाचिक अभिनयांत खराखरा यांचाच अंतर्भाव होतो.

पाठ्यगुण

४५ पाठ्यगुणांचे भरतानें स्वर, स्थान, वर्ण, काकु, अलंकार व अंगें असे सहाविभाग केले आहेत. यांचा विचार करण्यापूर्वी आपल्या पौर्वात्य कल्पनेप्रमाणें कंठांतून स्वर कसा निघतो याचा प्रथम विचार करूं. पाणिनीय शिक्षेंत दुसऱ्या विभागांत याचें फार सुंदर वर्णन केलें आहे. शिक्षाकार म्हणतो " आत्मा बुद्ध्या[२७३] समेत्यार्थान्मनो युङ्क्ते विवक्षया । मनः कायाग्निमाहन्ति स प्रेरयति मारुतम् । मारुतस्तूरसि चरन्मंद्रं जनयति स्वरम् । ". ह्या प्रमाणें उत्पन्न झालेला व मनुष्याच्या मुखावाटे बाहेर पडणारा ध्वनि, कानांनीं स्पष्ट ऐकतां येण्याजोगा झाला म्हणजे त्यास स्वर अथवा नाद म्हणतात या नादाच्या उच्चनीचपणावरून ह्याचे तीन भेद केले आहेत. ज्या आवाजानें आपण साहजिक व्यवहारांत बोलतों तेवढ्या नादास अथवा श्रुतीस कण्ठस्थानीय अथवा मध्यश्रुति म्हणतात. ह्याच नाद ह्यापेक्षां खालच्या अवाजांत म्हणजे कण्ठांतून स्पष्ट न काढतां नुसत्या उरस्थलांतूनच काढला म्हणजे त्यास उरस्थानीय अथवा मन्द्र नाद म्हणतात. नेहमीं बोलतों यापेक्षां वरच्या आवाजांत तोच कंठ स्थानीय ध्वनि काढला म्हणजे त्यास शिरोदेशीय अथवा तारनाद म्हणतात. स्वराचीं उर, कण्ठ, शिर हीं तीन स्थानें होत. भरताच्या[२७४] म्हणण्याप्रमाणें शरीररूपी वीणेच्या या तीन स्थानांतून नाद काढतां येतो. या तीन प्रकारच्या नादांपैकीं दूरच्या माणसाशीं बोलावयाचें असेल तर तार नादाचा उपयोग करावा, अगदींच जवळच्या माणसाशीं तेंहि हळू बोलावयाचें असेल तर मन्द्र ध्वनीचा उपयोग करावा आणि सामान्य रीत्या बोलतांना

(२७३) शिक्षा. २ (२७४) भा. ना. १७–१०१ पुढील गद्य ते १०४

मध्यश्रुतीचा उपयोग करावा. भरताच्या सांगण्याप्रमाणें, वाक्याचा आरंभ मंद्रांत, मध्य तारांत व शेवट मध्यांत होतो.

४६ मंद्र स्थानाच्या व मध्य स्थानाच्या सीमेवरील नाद, मध्य व तार यांच्या सरहद्दीवरील नाद, मंद्रस्थानाच्या आरंभींचा व तारस्थानाच्या शेवटील नाद हे चारी नाद—

नासां कण्ठमुरस्तालु जिह्वां दन्तांश्च संस्पृशन् ।
षड्जः संजायते यस्मात्तस्मात् षड्ज इति स्मृतः ॥[२७६]

ह्या श्लोकाप्रमाणें ह्या, सहांस स्पर्श करीत असल्यामुळें षड्ज म्हणविले जातात. ह्या प्रत्येक, दोन षड्जामधील नीचोच्च नादांतरांचे बावीस भाग कल्पितात व चार, तीन, दोन, चार, चार, तीन आणि दोन अशा भागांवरील नादांस क्रमानें षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत व निषाद अशीं सात नांवें देतात. हेच सात स्वर होत. हे स्वरभेद कसे करितात ही गोष्ट दिलेल्या आकृतीवरून दिसून येईल. या आकृतींत वरील स्वरांचीं संक्षिप्त अक्षरेंच दिलीं आहेत.[२८०] या स्वरांच्या आरंभस्थानांबद्दल प्राचीन व अर्वाचीन शास्त्रज्ञांत मतभेद आहे; पण तो संगीताचा विषय असल्यानें त्याचा येथें विचार करण्याची जरूरी नाहीं. रसांच्या बाबतींत या स्वरांचा भरतानें पुढील प्रमाणें उपयोग सांगितला आहे. [२७७]षड्ज व ऋषभ हे वीर, रौद्र व अद्भुत रसांत विशेषें करून योजावेत, हास्य व शृंगारांत मध्यम व पंचमाचा उपयोग करावा, गांधार व निषाद करुणरसांत घालावेत व बीभत्स व भयानक या रसांत धैवत स्वराची योजना करावी.

४७ पाठ्य गुणाचा तिसरा विभाग वर्ण होय. वर्ण शब्दाचा अर्थ ह्या ठिकाणीं अभिनवगुप्तानें स्वरधर्म असा केला आहे.[२७८] भरतानें वर जे षड्जादि सात नाद सांगितले आहेत त्या स्वरांचा व वर्णस्वरांचा म्हणजे वर्णांचा पूर्ण उच्चार होण्याकरितां जे स्वर त्यांत मिळवावयाचे असतात त्यांचा गोंधळ होऊं नये म्हणून वैदिक लोकांचा स्वरशब्द सोडून या ठिकाणीं भरतानें वर्ण शब्दाची योजना केली असावी, असें वाटतें. ह्या अ पासून औ पर्यंतच्या वर्णांचा चार प्रकारें उच्चार करतां येतो— उदात्त, अनुदात्त, स्वरित व कम्पित. ह्या स्वरांचीं भरतानें लक्षणें दिलीं नाहींत पण 'उच्चैरुदात्तः[२७९]। नीचैरनुदात्तः । समाहारः स्वरितः । ' ताल्वादि स्थानीं खूप जोर

(२७५) आपट्यांचा संस्कृत कोष. (२७६) भा. ना. २८–२६, २७
(२७७) भा. ना. १७–१००, १०१
(२७८) भा. ना. १७–१०५ टी. अ. ना.
(२७९) पाणिनी. १।२।२९, ३०, ३१

देऊन उच्चारलेला वर्णगत स्वर उदात्त. त्याच स्थानीं अगदीं जोर न देतां उच्चारलेला तो अनुदात्त व खूप जोर न देतां अथवा फार हळू न म्हणतां उच्चारलेला जो तो स्वरित. एकच स्वर लांबवून तो मध्यभागीं कांपविला म्हणजेच तो कंपित होतो.[२८०] हीं वैय्याकरणांचीं लक्षणेंच भरतास मान्य होतीं असें वाटतें. ह्या चारीं वर्णांचे रसानुकूल उपयोग पुढील प्रमाणें आहेत.[२८१] हास्य आणि शृंगारांत स्वरित आणि उदात्त; वीर, रौद्र आणि अद्भुतांत उदात्त आणि कम्पित; बीभत्स व भयानकांत अनुदात्त, स्वरित व कम्पित. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत वर जिथें बीभत्स म्हटलें आहे त्या जागीं वात्सल्य असें आहे. पण भरतानें वात्सल्य रसाचा कुठेंच उल्लेख केला नसल्यानें तें बीभत्सा ऐवजीं चुकून पडलें असावें.

४८ पाठ्यगुणाचा चौथा विभाग काकु. काकूची व्याख्या भरतानें दिली नाहीं. परंतु जयरथाच्या अलंकारसर्वस्वविमर्शिनी ह्या टीकेंतून पूर्वार्ध घेऊन रा० काण्यांनीं साहित्यदर्पणांतील ह्याची दिलेली व्याख्या पुरी केली आहे.

वाक्याभिधीयमानेऽर्थे येनान्यः प्रतिपद्यते ।
भिन्नकण्ठध्वनिर्धीरैः काकुरित्यभिधीयते ॥[२८२]

अमरकोषांतहि " काकुः स्त्रियां विकारो यः क्रोधभीत्यादिभिर्ध्वनेः[२८३] " ह्या प्रमाणें काकूवर टीका आढळते. ह्या दोन्ही व्याख्यांवरून काकु म्हणजे बोलण्याच्या स्वरांत फेरबदल करणें असा अर्थ इष्ट वाटतो. ह्याचे दोन भेद केले आहेत[२८४]—साकांक्ष व निराकांक्ष. ज्या स्वरभेदांमुळें अर्थ पुरा झाला नाहीं, बोलणाऱ्याला आणखी काहीं शब्द बोलावयाचे आहेत असें वाटतें, त्या स्वरभेदास साकांक्ष काकु म्हणतात आणि ज्या स्वरभेदावरून बोलणाऱ्याचें बोलणें संपलें असें वाटतें, त्यास निराकांक्ष काकु म्हणतात. वाक्योच्चाराचा भरतानें सांगितलेला नियम पूर्वीं दिलाच आहे. त्यावरून मन्द्रांतून तारांत व मध्यस्वरांत शेवट झाल्यास तो निराकांक्ष काकु होईल; पण त्याऐवजीं मन्द्रांतून आरंभ होऊन तारस्वरांत शेवट झाला तर साकांक्ष काकु होईल, कारण इथें वाक्य पुरें झालेंलें वाटणार नाहीं.

४९ काकूनंतरचा भाग पाठ्यालंकार होय. ह्यांचे उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत व विलंबित असे सहा प्रकार आहेत.[२८५] नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत द्रुताऐवजीं

---

(२८०) शिक्षा ६।३०
(२८१) भा. ना. १७–१०५ पुढील गद्य.
(२८२) Kane's Notes on Sahityadarpana P. 83
(२८३) अमरकोष. (२८४) भा. ना. १७–१०६
(२८५) भा. ना. १७–१०७ पुढील गद्य.

न्हम्व शब्द वापरला आहे. शिरोगत तारस्वर तो उच्च व त्याहून उच्च तो दीप्त. उरस्थानांतून निघालेला तो मंद्र व त्याहून किंचित् हलक्या आवाजांत उच्चारलेला तो नीच. कण्ठगत पण भराभर उच्चारलेला तो द्रुत व कण्ठस्थानींच नेहमींपेक्षां अधिक सावकाश म्हटलेला तो विलम्बित होय. ह्यांचे पुढीलप्रमाणें उपयोग करावेत. दुसऱ्या माणसांशीं बोलतांना अथवा त्यास हांका मारतांना, विस्मयानें एकदम शब्द बाहेर पडला असतां उत्तरावर प्रत्युत्तर वाढत जाऊन बोलण्याचें भान राहिलें नसतां, एकाद्याला भीति दाखवावयाची असतां, किंवा अशाच इतर प्रसंगीं उच्चस्वराचा उपयोग करावा. एकाद्याला मध्येंच खोडून काढावयाचें असतां, भांडतांना, वाद-विवाद करितांना, रागावलें असतांना, घात झाला असतांना, कोणी बळजबरी केली असतांना, क्रोध, शौर्य, दर्प दाखवितांना, एकाद्यास कठोर बोलतांना, कोणाची निर्भर्त्सना करतांना, किंवा दुःखानें किंकाळी फोडतांना द्रुत स्वर उच्चारावेत. निर्वेद, ग्लानि, चिन्ता, औत्सुक्य, दैन्य, आवेश, व्याधि, ह्या विभावांचे अभिनयप्रसंगीं, व जबर जखम झाली असतां, मद्यानें मनुष्य गुंगला असतांना, अथवा मूर्च्छा आली असतांना, मन्द्र स्वर उच्चारावेत. स्वाभाविक रोजच्या व्यवहारांतील गोष्टी बोलतांना, रोग झाला असतांना, कशानें कंटाळून त्रासून गेलें असतांना, मूर्छा येऊन पडले असतांना, फार मेहनत पडली असतांना, शांत मनःस्थितींत असतांना, स्वर नीच नादांत उच्चारावेत. भराभर बोलतांना, लाजेनें बोलतांना, भीति, राग, थंडी यांनीं पीडित होऊन बोलतांना, जीवावर बेतली असतां, आपल्या हातून कांहीं वाईट झाल्याचें कळून आलें असतां द्रुतस्वर योजावेत. शृंगारांत, तर्क काढतांना, विचार करतांना, राग, असूया, लज्जा, चिन्ता, विस्मय इत्यादि वाटत असतांना, जी गोष्ट एकदां सांगितली तीच परत सांगत असतांना, अस्पष्टपणें बोलतांना, दुसऱ्यावर रागावतांना किंवा त्याचे दोष वर्णन करतांना, अथवा फार दिवसांचा रोग शरीरांत दृढमूल होऊन राहिल्यानें क्लेश होत असतांना, विलंबितांचा उपयोग करावा. ह्याप्रमाणें ह्या वर्णांचा जसा निरनिराळ्या भावांत तसाच निरनिराळ्या रसांत उपयोग करावयाचा असतो. हास्य, शृंगार व करुण ह्या रसांत विलम्बित; वीर, रौद्र व अद्भुत यांत उच्च व दीप्त आणि बीभत्स व भयानक यांत द्रुत व नीच, ह्यांचा उपयोग करावा.[२८६] मागें सांगितलेल्या उदात्तादि स्वरांत आणि ह्या स्वरांत असा भेद आहे कीं, उदात्तादि स्वर अक्षरांवर असतात व हे सबंध वाक्यावर अथवा वाक्य-खंडावर अवलंबून असतात. ह्या अलंकारांच्या योगें भाषणास रंग चढतो आणि म्हणूनच यांस पाठ्यालंकार म्हटलें आहे.

५० पाठ्य गुणाचा शेवटचा विभाग म्हणजे सहा पाठ्यांगें होत. ह्यांचीं

---

(२८६) भा. ना. १७-१०८ ते ११७

विच्छेद, अर्पण, विसर्ग, अनुबन्ध, दीपन व प्रशमन अशीं नांवें आहेत. ह्यांचा आपण उलट क्रमानें विचार करूं.[२८७]

(१) स्वर उंच चढला असतां बेसूर होऊं न देतां हळूहळू उतरीत आणणें याचें नांव प्रशमन. चढलेला स्वर खालीं उतरावयाचें काम बरेंच कठीण असतें. पुष्कळ लोक तो खालीं टाकून दिल्याप्रमाणें एकदम खालीं उतरवितात, तर कांहीं लोक जिन्यावरून चेंडू खालीं सोडला असतां जसा प्रत्येक पायरीवर दचके खात खालीं येतो, तसा दचके खात खात स्वर खालीं उतरवितात. याचा अनुभव बाजाची पेटी वाजवतांना चांगला येतो. नवशिका माणूस स्वर खालीं खालीं वाजवीत असतांना टाईप रायटरचीं अक्षरें दाबल्याप्रमाणें खटखट असा प्रत्येक स्वराचे वेळीं आवाज करतो. स्वर उतरवितांना असें केव्हांहि करूं नये. एखाद्या निसरडया गुळगुळीत जागेवरून जसा एखादा चेंडू उतरत येतांना त्यास यत्किंचित् धक्का बसत नाहीं, त्याप्रमाणें स्वर उतरवतांना मधल्या कोणत्याहि स्वरास न सोडतां किंवा कोणत्याहि स्वराचा जास्त उच्चार न करतां स्वर सारखा उतरवीत आणणें, ह्यालाच प्रशमन असें म्हणतात.

(२) दीपन ह्याच्या अगदीं उलट आहे. मागें जीं तीन स्थानें दिलीं त्या तीनहि स्थानांच्या अंशांनीं स्वर चढवीत चढवीत वर नेणें, यास दीपन म्हणतात. वक्त्यास ह्या अंगाची चांगलीच मदत होते. आपणास जी गोष्ट श्रोत्यांच्या मनावर विशेष प्रकारें बिंबवायची असेल, ती सुचविणारीं वाक्यें, स्वर खालपासून वरपर्यंत चढवीत उंच स्वरांत उच्चारलीं, म्हणजे त्यांचा परिणाम श्रोत्यांच्या मनावर उत्तम रीतीनें होतो.

(३) अर्थाप्रमाणें दुसऱ्या पदांतील भाग तोडून मागच्या पदाशीं जोडणें किंवा मागचें पद पुढच्या पदाशीं मिळवून घेणें याचें नांव अनुबन्ध. उदाहरणार्थ—

भ्रमिषु कृतपुटान्तर्मण्डलावृत्ति चक्षुः
प्रचलितचटुलभ्रूताण्डवैर्मण्डयन्त्या ।
करकिसलयतालैर्मुग्धया नर्त्यमानं
सुतमिव मनसा त्वां वत्सलेन स्मरामि ॥[२८८]

ह्या श्लोकांतील भ्रमिषु हें पद कृतपुटान्तादि ह्या पदाहून जरी वेगळें आहे व प्रत्येक पदान्तीं जरी थोडा वेळ थांबावयाचें असतें तरी इथें थांबून चालणार नाहीं. ह्या चरणाचा अर्थ ऐकणारास सहज कळण्यास हें पद पुढील सामासिक पदाशीं जुळवूनच म्हटलें पाहिजे.

---

(२८७) भा. ना. १७–११७ पुढील गद्य.

(२८८) उ. ३–१९

(४) वाक्यसमूह उच्चारीत असतां कोणतें वाक्य कोणत्या स्वरांत उच्चारावयाचें याचा विचार करून ठाकीठिकीनें मांडल्याप्रमाणें वाक्यें उच्चारून भाषण करणें यास विसर्ग म्हणतात. याचाहि वक्त्यास फार उपयोग होतो. प्रत्येक वाक्यांतील शब्द ज्याप्रमाणें त्यांतील अर्थ पाहून कमी ज्यास्ती जोर देऊन बोलावयाचे असतात, त्याचप्रमाणें वाक्येंहि त्यांचें कमी अधिक महत्त्व पाहून कमी अधिक जोरानें उच्चारावयाचीं असतात. ह्याप्रमाणें वाक्यांचा उच्चार न केल्यास वक्त्याचें भाषण ऐकणारास कंटाळवाणें होतें.

(५) जमलेल्या श्रोतृवृंदाच्या कर्णयुगुलांत आपली मधुर वाणी गुंगत राहील अशा तऱ्हेनें मधुर आवाजांत भाषण करणें याचें नांव अर्पण. थोडक्यांत बोलावयाचें म्हणजे निरनिराळ्या भावांनीं व रसांनीं जसा एक रस परिपोष करून दाखवावयाचा असतो, त्याप्रमाणें पाठ्याच्या निरनिराळ्या अंगांचा योग्य प्रकारें उपयोग करून एकंदर भाषणांत माधुर्य आणावयाचें असतें.

(६) पाठ्यांगाचें शेवटचें अंग म्हणजे विच्छेद होय. विच्छेद म्हणजे विरामामुळें झालेल्या पदांचे किंवा वाक्यांचे विभागावर थांबणें. वाक्यांत कोठें, कसें व केव्हां थांबावें हें वाक्यांतील अर्थावरूनच समजून घ्यावें लागतें. बोललेल्या वाक्याचा अर्थ ऐकणारास उत्तम तऱ्हेनें कळण्यास ह्याची किती जरूरी आहे हें सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. 'मी चोरी करणार नाहीं केली तर मला शिक्षा करा.' या एका वाक्याचे 'करणार' ह्या शब्दानंतर किंवा 'नाहीं' ह्या शब्दानंतर थांबल्यास दोन परस्पर विरुद्ध कसे अर्थ होतात हें सर्वांना माहीतच आहे. अर्थास अनुसरून एका अक्षरापासून चार अक्षरांपर्यंत विराम करतां येतो.[२८९] ह्या विरामावर व विरामावर अवलंबून असलेल्या विच्छेदावर खरा अर्थ अवलंबून असतो. या अर्थदर्शक विरामाचें नटास इतकें महत्त्व आहे कीं, वृत्तांमध्यें थांबण्याकरतां म्हणून जे यति असतात, त्यांकडेंहि लक्ष न पुरवतां अर्थानुरोधानेंच नटानें पद्यांतहि थांबलें पाहिजे असें भरताचें मत आहे.[२९०] उदाहरणार्थ—

शूश्रूषस्व गुरून्कुरुप्रियसखीवृत्तिं सपत्नीजने
भर्तुर्विप्रकृतापि रोषणतया मा स्म प्रतीपं गमः ।

---

(२८९) भा. ना. १७–११८ पूर्वीचें गद्य.

(२९०) भा. ना. १७–१२४ (पा. भे. समासेर्थे पदे वापि........।) या श्लोकांत अलंकार शब्दाचा अर्थ दुर्लक्ष करणें असा मनुस्मृतींतील ८–१६ वृषो हि भगवान्धर्मस्तस्य यः कुरुते ह्यलम् । ह्या श्लोकांतील अलंकुरुते प्रमाणें केला आहे.

भूयिष्ठं भव दक्षिणा परिजने भाग्येष्वनुत्सेकिनी
यान्त्येवं गृहिणीपदं युवतयो वामाः कुलस्याधयः ॥ [२९१]

ह्या श्लोकांत बाराव्या अक्षरावर यति आहे. यतीप्रमाणें श्लोक म्हणावयाचा झाला तर 'प्रियसखी' इथें थांबावें लागेल. व 'वृत्तिं' हें सपत्नीजनेकडे घ्यावें लागेल. पण पाठ्यांत असें म्हटल्यास ऐकणारास घोंटाळा पडण्याचा संभव असल्यानें येथें यतीकडे दुर्लक्ष करून 'गुरून्' नंतर थांबलें पाहिजे. तसेंच केव्हां केव्हां एकाद्या वृत्तांत दोन दोन चरणांचा एक समास असतो अशावेळीं जर हे दोन्ही चरण एका श्वासांत स्पष्टपणें म्हणतां येणार असतील तर उत्तमच; नाहींतर जिथें अर्थ पुरा होत असेल, अशा ठिकाणीं पद्याच्या मध्येंहि यतीकडे लक्ष न देतां तसेंच पदाचे शेवटीं थांबावयाचें असतें, ह्या नियमाकडेहि दुर्लक्ष करून थांबण्यास हरकत नाहीं. उदाहरणार्थ–

गुञ्जत्कुञ्जकुटीरकौशिकघटाघूत्कारवत्कीचक–
स्तम्बाडम्बरमूकमौकुलिकुलः क्रौंचाभिधोऽयं गिरिः ।
एतस्मिन्प्रचलाकिनां प्रचलतामुद्वेजिताः कूजितै–
रुद्वेल्लन्ति पुराणरोहिणतरुस्कन्धेषु कुम्भीनसाः ॥ [२९२]

ह्या ठिकाणीं एका श्वासांत पहिलें पद म्हणतां आलें तर उत्तमच. पण नाहींतर यतीवर थांबावें लागेल. यतीप्रमाणें थांबावयाचें म्हटल्यास पहिल्या चरणांत 'घटा' इथें थांबणें प्राप्त होईल आणि घूत्कारवत्कीचक हें एकदम म्हणावें लागेल. पण घूत्कारवत्कीचक एकदम म्हटलें कीं एकणाराला त्याचा अर्थबोध होणार नाहीं. म्हणून इथें एकदम सर्व पद म्हणतां येत नसल्यास गुञ्जत् पासून घूत्कारवत् इतके शब्द एकदम म्हणणेंच योग्य होईल.

५१ ह्या विरामा संबंधीं व विशेषतः पद्यांतील विरामाविषयीं वर दिल्याप्रमाणें ज्या सूचना दिल्या आहेत त्या वरून पूर्वीं प्रत्येक पद्य गात गात म्हणत नसत असें वाटतें. कारण पद्यें तालसुरावर म्हणावयाचीं असतील तर वृत्तांतील यतीकडेच अधिक लक्ष द्यावें लागेल. वरील विधानाला नाट्यसूचनांतहि आधार सांपडतो. कारण प्रत्येक पद्याचे आरंभीं 'इति गायति' ही सूचना नसून, जेव्हां प्रत्यक्ष गावयाचें असेल तेव्हांच तेथें त्या श्लोकापूर्वीं 'इति गायति' ही नाट्यसूचना दिलेली आढळते. उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्रांत जेव्हां परीक्षा देण्याकरितां गणदास मालविकेला गायला सांगतो तिथेंच फक्त इति गायति असें म्हटलें आहे. तसेंच अभिज्ञानशाकुन्तलाच्या प्रस्तावनेंत सूत्रधार नटीस 'तदिममेव तावदचिरप्रवृत्तमुप-

(२९१) शा. ४–१७ (२९२) उ. २–२९

भोगक्षमं ग्रीष्मसमयमधिकृत्य गीयताम् ' । असें सांगतो तेव्हां नटीच्या तोंडीं असलेल्या श्लोकापूर्वी, इति गायति, अशी सूचना आहे. ह्या सर्वांवरून संस्कृत नाटकांत जिथें गायति अशी सूचना असेल तेव्हांच तो श्लोक किंवा पद्य गाऊन म्हणत असतील, व बाकी सर्व साधारण पद्यें पाठ्याप्रमाणें साध्या आवाजांत म्हणत असतील, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. अशी पद्धत असल्यामुळें पूर्वीचीं पद्यें नटाचें गानप्रावीण्य दाखविण्याकरितां नसत, अर्थोपक्षेपक असत, अशी पूर्वी पाठ्याचे आरंभीं जी कल्पना काढली आहे, ती बरोबर असावी असें वाटतें. नाटकांत गद्यापेक्षां पद्याला महत्व जास्त कां ? ह्या प्रश्नाचाहि वरील अनुमानावरून उलगडा होतो. संस्कृत भाषेत सामान्य दृष्टीनें पाहिलें असतां छापण्याची कला नसल्यामुळें म्हणा, पद्यें लक्षांत ठेवण्यास सोपीं जातात म्हणून म्हणा, किंवा पद्यांत थोड्या शब्दांनीं पुष्कळ अर्थ व तोहि सहज सुंदर रीतीनें व्यक्त करून देण्याचें सामर्थ्य असतें म्हणून म्हणा, गद्यापेक्षां पद्यालाच विशेष महत्व दिलें जात असें. त्यामुळें नाट्यकवीनें आपल्या नाटकांतील बराचसा भाग विशेषतः जास्त महत्वाचा ' रसभावोपबृंहित ' कथाभाग पद्यांतच लिहिल्यास त्यांत आश्चर्य काय ? हल्लींच्या मराठी नाटकांत वरीलप्रमाण अर्थोपक्षेपक पद्यें घालण्याची पद्धत जाऊन नटाचें गानकौशल दाखविण्याकरितां म्हणूनच पदें घातलीं जातात व कांहीं जरी अर्थोक्षेपक असलीं, तरी हल्लीं दर एक पद्य रागदारींत म्हणण्याची पद्धत सुरू झाली असल्यानें कित्येक वेळां नट काय शब्द उच्चारीत आहे, हें ऐकूंहि येत नाहीं. त्यामुळें तें पद्य रसपोषक होण्याचे ऐवजीं रसापकर्षकच होतें. अशा तऱ्हेची रसहानि होऊं नये म्हणूनच पूर्वी नाटकांत असणारीं पद्यें साध्या आवाजांत म्हणण्याची व गायन, वादन, नर्तन या ललित गोष्टी दोन अंकांमधील अवकाशांत स्वतंत्रपणें घालण्याची पद्धत ठेविली असावी. पूर्वीच्या ह्या पद्धतीचा मूळ उद्देश लक्षांत न घेतां, नाट्याला पोषक म्हणून गायन घालण्याचे ऐवजीं गायनाकरितां म्हणूनच गायन घातलें जातें, तें तसें निदान म्हटलें तरी जातें. पण गायनाचें हें भलतेंच स्तोम न माजवितां खऱ्या नाट्यकलेस जर महत्व द्यावयाचें असेल, तर रसहानि होत असेल तेथें तरी गायन अजीबात गाळून, अर्थदर्शक पदें साधीं म्हणणेंच इष्ट आहे. विच्छेदाचें वर्णन करतां करतां ही गोष्ट इथें सांगणें जरी अप्रासंगिक वाटलें, तरी तिला बरेंचसें महत्व असल्यामुळें व वाचिक अभिनयांत रसहानि होऊं नये, म्हणून पूर्वीचे नट विराम वगैरे गोष्टींची किती काळजी घेत असत याची दर्शक असल्यामुळें ही इथें सांगितली आहे.

५२ अर्थबोध न झाल्यानें रसहानि होण्याची भीति किती वाटत असे, याचें आणखीहि एक निदर्शक आहे. तें म्हणजे एकसामासिक पदांतीलहि भिन्नभिन्न शब्द जितके निरनिराळे ऐकूं येतील असें म्हणणें हें होय. असें म्हणण्याचा प्रसंग विशेषें-

करून संधि झालेल्या ठिकाणींच येतो व संधींतहि जेव्हां ए, ऐ, ओ, औ हे स्वर मिळून संधि झालेला असतो, तिथें ही गोष्ट प्रामुख्यानें लक्षांत ठेवून संयुक्त स्वर अधिक लांबवून म्हणावा लागतो.[२९३] उदा०–

'स एवायं तस्यास्तदितरकरौपम्यसुभगः।'[२९४]

येथें 'करौपम्य' यांतील औकार साधा म्हटला तर करौ असें द्विवचनी पद सकृद्दर्शनीं वाटण्याचा संभव आहे. पण हाच औकार जर किंचित् लांब ओढून म्हटला तर कर औपम्य अशीं पदें स्पष्टपणें ऐकूं येतील व अर्थांत घोटाळा उडणार नाहीं.

५३ ह्या पाठ्यांगांचा निरनिराळ्या रसांत पुढील प्रमाणें उपयोग करावीं.[२९५] हास्य व शृंगार रसांत अर्पण, विच्छेद, दीपन व प्रशमन यांचा विशेष उपयोग होतो. करुण, वीर, रौद्र व अद्भुत रसांत विसर्गाशिवाय बाकी सर्व अंगांचा उपयोग होतो. बीभत्स व भयानकांत विसर्ग व विच्छेद हे बरेचसे उपयोगांत येतात.

५४ हल्लींच्या काळींहि 'वक्तृत्वकला' ह्या विषयांवरील ग्रंथांत न सांपडणारे असे हे शब्द व वाक्य उच्चारण्या संबंधीं वेळोवेळीं सांगितलेले भिन्नभिन्न स्वरभेद वाचले म्हणजे इतक्या सूक्ष्मपणें पाठ्याचा–वाचिक अभिनयाचा–विचार करणाऱ्या शास्त्रकारांबद्दल कौतुक वाटल्याशिवाय रहात नाहीं.

---

(२९३) भा. ना. १७–१२६ (२९४) उ. ४–४०

(२९५) भा. ना. १७–११८ पूर्वीचें गद्य.

प्रकरण ८ वें.

वस्तु.

कार्योपक्षेपमादौ तनुमपि रचयंस्तस्य विस्तारमिच्छन्-
बीजानां गर्भितानां फलमतिगहनं गूढमुद्भेदयंश्च ।
कुर्वन्बुध्या विमर्शी प्रसृतमपि पुनः संहरन्कार्यजातं
कर्ता वा नाटकानामिममनु भवति क्लेशमस्मद्विधो वा[1] ॥

१ वस्तु हा शब्द वस् म्हणजे रहाणें या संस्कृत धातपासून निघाला आहे. ह्या शब्दाचा मूळ अर्थ रहाण्याचें ठिकाण अथवा घर हा होय. उदाहरणार्थ कापिलं वस्तु हें नांव याच अर्थावरून पडलें आहे. पण नाट्यशास्त्रांत वस्तु याचा अर्थ व्यापकरीत्या करून त्याचा प्रयोग केला पाहिजे. ज्याप्रमाणें एकाद्या मनुष्याच्या अगोचर असणाऱ्या अंगुष्ठमात्र जीवाचें रहाण्याचें ठिकाण त्याचें शरीर असतें, त्याप्रमाणें नाट्य ह्या केवळ नांवानेंच असलेल्या नाटकाचें वस्तु किंवा कथाभाग हें शब्द-स्वरूपानें राहण्याचें ठिकाण आहे. भरतानें वस्तु ह्या शब्दाऐवजीं कांहीं ठिकाणीं इतिवृत्त ह्या शब्दाचा प्रयोग करून त्याची वस्तूच्या वरील अर्थालाच अनुसरून ' इतिवृत्तं हि नाट्यस्य शरीरं परिकल्पितम् '[2] अशी व्याख्या केली आहे. जीवाला ज्याप्रमाणें दृश्यस्वरूप शरीरामुळें प्राप्त होतें, त्याप्रमाणेंच नाट्याला कथानकाचे योगानेंच दृश्यस्वरूप प्राप्त होतें आणि हा कथाभाग कवीनें ज्याप्रमाणें सजविला असेल त्याप्रमाणें त्याचीं निरनिराळी रूपें ओळखतां येऊन त्यांत भेद करतां येतात. पण हें शरीर, हा कथाभाग कोणत्या प्रकारें, कोणत्या प्रकारच्या नाटकांत सजवावयाचा असतो, हें पहाण्यापूर्वी हा कथाभाग मुळांत कसा व किती प्रकारचा असतो, याचा आधीं विचार करूं.

२ कोणत्याहि नाटककारानें नाटक लिहिण्यास आरंभ केला, कीं त्यानें वर्णन करण्यास आरंभ केलेली गोष्ट एक तर पौराणिक किंवा ऐतिहासिक असते, नाहीं तर त्यानें ती आपल्या कल्पनेनेंच बसविलेली असते अथवा तिचा कांहीं भाग ऐतिहासिक व कांहीं भाग काल्पनिक असूं शकतो. कोणतेंहि नाटक घेतलें तरी त्यांतील वस्तु—वर्ण्य वस्तु—ह्या तीन प्रकारांपैकीं कोणत्याना कोणत्या तरी प्रकारांत आलीच पाहिजे आणि म्हणूनच वर्ण्य वस्तूचे अथवा कथाभागाचे

---

(१) मुद्राराक्षस, अंक ४, श्लोक ३ (२) भा. ना. १९-१
(३) द. १-१५-१६

ऐतिहासिक, काल्पनिक व मिश्र, असे तीन भेद पडतात.[३] नाटकाच्या वर्ण्य वस्तूचे ज्या प्रमाणें हे तीन भाग पडूं शकतात, त्याचप्रमाणें कोणत्याहि काव्याच्या अथवा कादंबरीच्याहि वर्ण्य वस्तूचे असेच भाग पडतात. पण या कथाभागांतील कुठल्या काळापासून कुठल्या काळाचें वर्णन आपणास करावयाचें आहे, हें जितक्या काळजीपूर्वक एकाद्या नाटककाराला ठरवावें लागतें, तसें कादंबरीकाराला किंवा कवीला ठरवावें लागतेंच, असें नाहीं. रामायण, महाभारत इत्यादि सारखीं काव्यें लिहिणाऱ्यां कवींस ह्या गोष्टीकडे लक्ष देण्याचें कारणच पडलें नाहीं. पण नाट्यकार जर असें करूं म्हणेल, तर त्याला तें करणें शक्य नाहीं. त्यानें आपल्यांतील व कवींतील किंवा कादंबरीकारांतील ह्या फरक नेहमीं लक्षांत ठेविला पाहिजे. कादंबरीकार किंवा कवी कोणताहि विषय घेऊन मर्जीस येईल त्याप्रमाणें त्याचें वर्णन करीत असतो. आपलें वर्णन उत्तम कसें दिसेल, लोकांना तें कितपत रुचेल, त्यांच्या मनावर त्याचा ठसा चांगल्या तऱ्हेनें उमटेल कीं नाहीं; एवढ्याच गोष्टींकडे त्याला लक्ष द्यावें लागतें. मग तसें करण्यांत तो ग्रंथ केवढाहि मोठा झाला तरी, किंवा कितीहि लहान झाला तरी, त्याला पर्वा नसते. मोठा ग्रंथ झाल्यास त्या काव्यग्रंथाला लोक महाकाव्य म्हणतील, लहान झाला तर नुसतेंच काव्य म्हणतील. मोठा ग्रंथ असेल तर रसिक तो ठेऊन ठेऊन फुरसती-प्रमाणें वाचतील, बरें लहान असेल, तर बसल्या बैठकींत वाचतील. म्हणून कवीला आपला ग्रंथ केवढा मोठा होत आहे, ह्या वाचण्यास फार वेळ लागेल किंवा काय या गोष्टीचा विचार करण्याचें कारण नसतें. ह्या लोकांना उत्तम कसा वाटेल एवढी एकच गोष्ट त्याला पहावयाची असते. पण नाटककाराला ही एवढीच गोष्ट पाहून चालत नाहीं. त्याला ही गोष्ट तर बघावी लागतेच लागते. पण त्याच्याच जोडीला व तितकेंच महत्व देऊन, आपली कृति किती वेळांत करून दाखवितां येईल, याचाहि विचार करावा लागतो. कारण नाटक हें जरी दृश्य किंवा श्रव्य काव्य असलें तरी तें श्रव्यापेक्षां दृश्यच विशेष आहे. नाटक रचणाऱ्याचा मुख्य उद्देश तें वाचकांनीं वाचावें, ह्या नसून तें केलेलें पाहून त्यांतील रसास्वाद घ्यावा, असा असतो. आतां नाटक जर अतिशय लांबच लांब असेल तर तें एकाच बैठकींत करून दाखविणें अशक्य होऊन तें हप्त्याहप्त्यानें करून दाखवावें लागेल. बरें, तें तसें करून दाखविलें तर प्रेक्षकांचीं मनें व्यग्र होऊन त्यांच्या मनाची एकतानता न होऊन त्यापासून रसोत्पत्ति होणार नाहीं आणि असें झालें म्हणजे नाटककाराचा मुख्य हेतु सिद्धीस जाणार नाहीं. बरें, याच्या उलट कथाभाग अगदीं लहान असेल तर रसाचा परिपोष करण्यास वाव न मिळून रसपुष्टि होणार नाहीं. म्हणून नाटकाचा कथाभाग प्रेक्षकांना पहाण्यास व नटांस अभिनय करून

दार्खविण्यास कंटाळवाणा तर नाहींच पण आनंददायी होईल, इतक्याच बेताचा घेतला पाहिजे.

३ हा बेत साधणें अत्यंत कठिण काम आहे, यांत शंका नाहीं. सर्कशींत एका दोरीवरून पायगाडी चालविणाऱ्याला ज्याप्रमाणें जरा इकडे तिकडे कलतां येत नाहीं, त्याप्रमाणें नाटककाराला ठरवून घेतलेला कथाभागहि जरा जास्त विस्तृतपणें मांडतां येत नाहीं किंवा थोडक्यांत आटोपतां येत नाहीं. विस्तृत केल्यास रसहानीची भीति, तर संक्षिप्त केल्यास तुटक वाटून रसपरिपोष न होण्याची भीति. तेव्हां ह्या बाजूला किंवा त्या बाजूला न कलतां त्यास आपली नाट्यवस्तुरचना थोडक्यांत पण सुसंघटित व सरस होईल, अशीच करावी लागते. वस्तुरचना अशी करण्यासाठीं प्रथम त्यास आपल्याला कोणत्या भागाचें, कोणत्या कालापासून कोणत्या कालापर्यंत वर्णन करावयाचें आहे, तें ठरवावें लागतें. नंतर त्यांतील सरस गोष्टी कोणत्या आहेत व नीरस गोष्टी कोणत्या आहेत ह्या नीटपणें लक्षांत घेऊन नीरस गोष्टींना संक्षेप द्यावा लागतो व त्यांपैकीं जर कांहीं गोष्टी मांडणें अत्यावश्यक असेल, त्या मांडल्या नाहींत तर कथानकाच्या सांखळीचा दुवा तुटून ती विस्कळित होत असेल, तर त्या गोष्टींची शक्य तितकी छाटाछाट करून त्या शक्य तितक्या थोडक्यांत घालाव्या लागतात. कुशल मालाकार ज्याप्रमाणें निरनिराळ्या प्रकारचीं फुलें, पानें, घेऊन योग्य ठिकाणीं योग्य तें फूल व पान घालून सुंदर रचनेनें त्याच फुलांना व पानांना तो एक प्रकारची विशेष शोभा आणतो, त्याचप्रमाणें उत्तम नाटककार निवडून घेतलेल्या कथाभागांतील प्रसंगांत संक्षेप व छाटाछाट करून राहिलेल्या प्रसंगांची सुसंघटित, सुरस व सुबक अशी मांडणी करीत असतो.

४ ही मांडणी करतांना नाटककारानें मनोरंजन एवढेंच ध्येय–हेतु–पुढें ठेऊन चालत नाहीं. जनमनोरंजन करतां करतांच लोकांस कांहीं तरी तत्व शिकविण्याची संधि त्यानें गमविणें योग्य नाहीं. वैदिक धर्माप्रमाणें मनुष्यानें जन्मास येऊन धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष हे चार पुरुषार्थ साधावयाचे असतात. तेव्हां ह्या चार पुरुषार्थांचा त्याला केव्हांहि विसर पडणें योग्य नव्हे. विशेषतः जेव्हां शेंकडों लोकांना नाटकासारख्या मनोरंजक गोष्टीनें आनंद प्राप्ति करून द्यायची असते, तेव्हां तर त्यानें तें विसरणें अगदींच अयोग्य होईल. आपण स्वतः ते पुरुषार्थ विसरल्यानें नाटककार एक आपल्याच कर्तव्यांत चुकेल; पण आपल्याबरोबर आनंदाच्या भरांत तो जर दुसऱ्यांनाहि तीं विसरावयास लावील तर त्याच्या चुकीचें त्याच्या शिरावरील ओझें अधिकच वाढेल. ह्या चार कर्तव्यांपैकीं मोक्ष तर कांहीं नाटकाच्या साहाय्यानें लाभणार नाहीं. तेव्हां राहतां राहिलेल्या तीन[४] कर्तव्यांपैकीं एक, दोन,

(४) द. १–१६

किंवा तीन, कशींहि कर्तव्यें डोळ्यापुढें ठेऊन त्यानें त्या नाटकाच्या द्वारें प्रेक्षकांस त्यांचा बोध केला पाहिजे. अशा तऱ्हेनें खेळत खेळवीत, हंसत हंसवीत, कर्तव्य शिकविलें असतां त्या शिकविण्यांतील कडूपणा कमी होऊन, तें उत्तम तऱ्हेनें कथानकांत गोविलें असल्यास शर्करावगुंठित कटु औषधाप्रमाणें, त्याचा तो कटुपणा मुळींच न भासून, प्रेक्षक त्यापासून जे उत्तम धडे घेतील, ते इतर मार्गांनीं घेतलेल्या नैतिक धड्यां पेक्षां जास्त जोरानें मनावर ठसतील. म्हणून नाटककारानें आपाला कथाभाग मग तो ऐतिहासिक असो, काल्पनिक असो, कीं मिश्र असो, तो सांगतां सांगतां आपणांस विशिष्ट पुरुषार्थ साध्य करून घेण्याचा मार्ग दाखवावयाचा आहे, हें लक्षांत ठेऊन त्या दृष्टीनें कथाभागांतील प्रसंगांची जुळणी करावी.

५ कथानकाची जुळणी करतांना वर सांगितलेल्या तीन गोष्टींपैकीं कोणत्या तरी एकीस प्राधान्य देऊन दुसऱ्यांस गौणत्व द्यावें व तें सुद्धां तें दुसरें फल घालून जर प्रधानफलाचा परिपोष होत असेल, तरचं[६]. याचे ऐवजीं एकच व्यक्तीचीं दोन फलें मिळविण्याची धडपड चालली आहे असें, अथवा दोन भिन्न नायक नायिकांची दोन फलांकरितां खटपट चालली आहे, हें दाखविण्याचा जर एकाद्या नाटककर्त्यानें प्रयत्न केला, तर त्याला आपला कथाभाग विस्तृत करावा लागून पात्रेंहि पुष्कळशीं ध्यावीं लागतील व कशी तरी लटपट करून शेवट गांठावा लागेल. अशा स्थितींत हरिभाऊ आपट्यांच्या कादंबरींतील पुष्कळ पात्रें जशीं मध्येंच लोंबकळत रहातात, तसें होण्याची फार भीति आहे. शिवाय दोन नायक-नायिकांना जवळ जवळ सारखेंच महत्व दिलें म्हणजे एकच उठून दिसून त्यानें आपल्या मनावर जो विशेष प्रकारचा परिणाम घडून यावयास हवा, तो तसा घडून येत नाहीं. उदाहरणार्थ गडकऱ्यांचें भावबंधन हें नाटक वाचीत असतां यांतील मुख्य नायक नायिका कोण, या नाटकापासून गडकऱ्यांना काय शिकवण द्याव-याची आहे, याचा इतका कांहीं घोंटाळा पडतो, कीं रसिकाचें मन रसानंदांत मग्न होण्याऐवजीं असल्या शुष्क गोष्टींकडे खेंचलें जातें. या नाटकांतील, दुसऱ्याला टाकून बोललें असतां भोगावीं लागणारीं त्याचीं फळें, ही मुख्य शिकवण आहे व ही लतिका व घनश्याम यांच्या द्वारें कर्त्याला शिकवावयाची आहे. पण या मुख्य गोष्टीबरोबर त्यानें मालतीचें इतकें मोठें कथानक घातलें आहे कीं, कर्त्याला मालतीच्या द्वारें विनयानें, निःस्वार्थबुद्धीनें, आपल्या धर्मास अनुसरून केलेली सेवा ईश्वराचें घरीं कशी रुजू होते व तो अशा माणसाचें कसें इष्ट साधून देतो, ही शिकवण द्यावयाची आहे कीं काय असें वाटतें. तसेंच आरंभीं आरंभीं नाटकांतील

(५) का. प्र. १-२ टी. (६) भा. न. १९-२६

मुख्य नायिका लतिका वाटते, पण घनश्यामाची लाथ खाऊन आपल्या वाणीच्या पापाचें प्रायश्चित्त भोगलेल्या तिला जी इच्छित वस्तूची प्राप्ति होते, ती प्रायश्चित्त घेऊन पुनीत झाल्यानें, कीं मालतीरूपी देवतेच्या तपश्चर्येनें, हें कोडें उलगडत नाहीं. म्हणून एकाच काळीं व एकाच वेळीं दोन फळें साधून घेण्याचा प्रयत्न करूं नये. दुसरें फल गौण ठेवावें. हें गौण असूनहि मुख्य फलाचा कांहींच परिपोष होत नसेल तर मात्र त्याला मुळींच स्थान न देतां अजीबात काढून टाकावें, नाहींतर गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला' नाटकासारखी स्थिति व्हावयाची. ह्या नाटकांत त्यांना मद्यपानाचे दुष्परिणाम दाखवावयाचे आहेत व ते त्यांनीं उत्तम प्रकारें दाखविलेहि आहेत. पण या नाटकांत एके ठिकाणीं रामलालला शरद्विषयीं एकदांच कां होईना पण शिवलेली कुवासना, हा भाग त्यांनीं कोणत्या उद्देशानें घातला असावा, याची कांहीं कल्पना करतां येत नाहीं. कारण हा प्रसंग अजिबात गाळला तरी नाटकांत कांहीं चुकल्यासारखें वाटावयाचें नाहीं, कीं कोणत्याहि रीतीनें बाध येणार नाहीं. नाटकांतील प्रत्येक पात्र व त्यांतील प्रत्येक प्रसंग हे असे असावेत कीं ते गाळणें तर राहोच, पण इकडेतिकडे लक्ष गेलें किंवा त्यांत थोडा फरक केला, तरी त्यानें नाटकाची शोभा कमी झाली पाहिजे. पण इथें तर नाटकाची शोभा कमी तर होणार नाहींच, पण उलट रामलालच्या स्वभावावर मुद्दाम उडविल्याप्रमाणें भासणारा शिंतोडा गेलेला पाहून मनाला एक प्रकारचें बरेंच वाटेल. बरें रामलालच्या द्वारें जगांत कोणत्याहि योग्यतेचा मनुष्य स्त्रीसांनिध्यानें कसा बदलूं शकतो हें तत्त्व दाखवावयाचें आहे म्हटलें तर त्याचा तसा पुढें किंवा मागें कोठेंच परिपोष केलेला नाहीं. तेव्हां कांहीं तरी प्रसंग मध्येंच घालून मुख्य कथानकाची शोभा न वाढवितां रामलालला जें उगीच ग्रहण लागतें, त्यापेक्षां दारूनें अधःपात झालेल्या सुधाकरालाच--दुसऱ्या एखाद्या स्त्रीबद्दल वाटलेली कुवासना दाखविली असती, तर त्यांत दारूबाजाचें अधःपतन दाखविण्याचा कर्त्याचा उद्देश जास्त प्रमाणांत सिद्धीस गेला असता.

६ फलप्राप्तीच्या संबंधीं वर ज्या दोन गोष्टी सांगितल्या, त्याप्रमाणें तिसरीहि एक लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट आहे. ज्याप्रमाणें हें फल एकच असावें त्याप्रमाणें तें ज्याला प्राप्त झाल्याचें दाखविलें असेल ती व्यक्तीहि एकच असावी. एकच फल किंवा कार्य अनेक व्यक्तींना अनेक मार्गांनीं मिळाल्याचें जर दाखविलें तर प्रेक्षकांचें मन एकाच फलांत, एकाच व्यक्तींत, एकाच गोष्टींत, व कथानकांत आकर्षून त्याचा रसानंद प्राप्त करून घेण्याचा जो नाटककर्त्यांचा हेतु, तो साध्य होत नाहीं व कार्याचें क्षेत्रहि जास्त विस्तृत होऊन तें सरस व आटोपशीर करण्यास बराच त्रास पडतो. म्हणून नाटकांत मुख्य पात्र एकच ठेवून ती फलप्राप्ति त्यालाच कशी होते हें दाखवावें. नाहीं तर कै. गडकऱ्यांच्या पुण्यप्रभावाची स्थिति व्हावयाची.

रसिक वाचक किंवा रसिक प्रेक्षक हें वाचीत किंवा पहात असतां त्यांत गुंगून जातो यांत शंका नाहीं. पण यांत वसुंधरा व कालिंदी यांचीं चित्रें इतकीं कांहीं सारखीं रेखाटलीं आहेत कीं, या नाटकांतील एकटीच वसुंधरा नायिका आहे म्हटलें तर कालिंदीच्या दृष्टीनें अन्याय होईल असें वाटतें. दोघींहि पातिव्रत्याच्या, पतिभक्तीच्याच जोरावर आपलें कार्य करीत आहेत. एक आपलें पातिव्रत्य रक्षण करण्याकरतां आपल्या पोटच्या गोळ्याचाहि बळी देते तर दुसरीहि दुसऱ्या पतिव्रतेचें पातिव्रत्य राखण्याकरितां, आपल्या पतिदेवाचें अधःपतन वांचविण्याकरितां, आपल्या पोटचा गोळा बळी देते. दोघींचींहि बीजें एकच, मार्ग एकच, व त्या बीजांचीं फळेंहि एकच, असें असल्यामुळें एकीचेंच असें चित्र उठून दिसून जो कांहीं प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम व्हावयाचा तो होत नाहीं, असें म्हणावेंसें वाटतें. दोन्हींहि नायिकांचीं चित्रें जर सुंदर उठविलीं आहेत तर असें वाटण्याचें कारण काय, असा प्रश्न येण्याचा संभव आहे. पण त्याला नित्य व्यवहारांतील दाखला दिला म्हणजे तो दूर होण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ आपण दोन कुटुंबें घेऊं. एका कुटुंबांत एकच पण जितक्या गुणांनीं युक्त असा असावासा वाटतो तितक्या गुणांनीं युक्त असा एकुलता-एक मुलगा आहे व दुसऱ्या कुटुंबांत वरच्या मुलाच्याच तोडीचीं, पण चार मुलें आहेत. अर्थात् चार मुलें आहेत म्हणून तीं त्या त्या आईबापांना नकोशीं होतील किंवा आवडणार नाहींत, अशांतली गोष्ट नाहीं. पण एकुलत्या एका मुलावर त्याच्या आईबापांचा जितका जीव असेल तितका चारांपैकीं प्रत्येकावर असणें शक्य नाहीं. कारण त्यांचें तें प्रेम एकाच दिशेनें एकाच ओघांत वाहात नाहीं, तर चार ठिकाणीं विभागलें जातें व त्यामुळें एकुलत्या एक मुलाप्रमाणें त्यांचें तितकेंसें कौतुक होत नाहीं. तशीच स्थिति पुण्यप्रभाव पहातांना प्रेक्षकांची होते. त्यांना वसु व कालिंदी दोघींहि आवडतात, पण नायिकेच्या दृष्टीनें, वसु जर एकटीच असती, कालिंदी आपल्या गुणांनीं तिची भागीदारीण नसती, तिला सर्व प्रेक्षकांचीं मनें अविच्छिन्नपणें आपणाकडे ओढून घेतां आलीं असतीं, तर तिचा प्रभाव याहून जास्त खुलून दिसला असता.

७ साध्य फल एकच असो कीं त्याला अगंभूत असें दुसरें फल असो, तें साध्य करून घेण्यास परिश्रम करावेच लागतात. 'नानाश्रान्तस्य सख्याय देवाः' या तत्वाप्रमाणें फलप्राप्तीस अडथळे येऊन ते दूर करण्यांतच मनुष्याचें मनुष्यत्व आहे. फलप्राप्तीच्या मार्गांत अडथळे असतात, आयुष्यक्रमांत दुःख असतें, म्हणूनच तर आयुष्यांत मौज आहे. मनुष्याला जर कांहींच दुःख नसेल, त्याच्या मार्गांत जर कांहींच अडथळें नसतील, तर त्याला स्वतःचें आयुष्यच कंटाळवाणें होईल व आपल्याला कांहीं दुःख नाहीं याचेंच त्यास वाईट वाटून, रासेलस प्रमाणें तो दुःख कुठें मिळेल म्हणून त्रिखंड धुंडूं लागेल. अडथळे येऊन दूर करण्यांत, मनुष्याला जितका आनंद होतो, तितका अडथळाच नसेल तर त्याला होणार नाहीं व लोकां-

नाहीं त्याच्या चरित्राविषयीं कुतूहल वाटणार नाहीं. काळोखा शिवाय उजेडाचें महत्व नाहीं. सूर्याच्या प्रखर तापाशिवाय शीतल छायेला महत्व नाहीं. म्हणून निरनिराळ्या संकटांतून मार्ग काढण्याची मनुष्याची आवड–म्हणजे दुःखें भोगण्याची त्याची स्वाभाविक वासना पाहून, दुखानें सुखाची किंमत कशी कळून येते तें जाणून, जात्याच नयनमनोहर असणारा चंद्र आपल्यावरील डागानें अथवा आपल्या भोंवतीं पडलेल्या खळ्यानें अधिकच शोभायमान कसा होतो हें ध्यानांत आणून, प्रसंग पडला असतां प्रसंगावधानता, कार्यतत्परता इत्यादि गुण कसे स्फुरण पावतात हें ओळखून, कवीनें मुख्य नायकावर अशीं दुःखें आलेलीं दाखवावींत कीं त्यास कार्यस्फूर्ति होऊन त्याचें बुद्धिकौशल्य, त्याची शालीनता, त्याचें शौर्य, त्याची भूतदया, त्यांचें वैभव, त्याचें दातृत्व इत्यादि लक्ष्मी सरस्वती प्रमाणें क्वचितच एकत्र दिसणारे त्याचें गुण उत्कृष्टतेनें खुलून दिसतील आणि त्याला साध्य झालेलें फल पाहून प्रेक्षकांना मनापासून आनंद होईल.

८ सुखस्यानन्तरं दुःखं दुःखस्यानंतर सुखम् ।
द्वयमेतद्धि जन्तूनामलंध्यं दिनरात्रिवत् ॥

याप्रमाणें अपरिहार्य असलेलीं दुःखें किंवा संकटें या जगांत तीन स्वरूपांची असलेलीं आढळून येतात. कोणाला पंचमहाभूतांपासून दुःख भोगावें लागतें, तर कोणाला त्यांच्या नशिबानें दुःख भोगावें लागतें, तर कोणाला मानसिक तापाच्या रूपानें दुःख सहन करावं लागतें. पैकीं पहिल्या प्रकारच्या दुःखास आधिभौतिक दुःख, दुसऱ्या प्रकारच्या दुःखास आधिदैविक दुःख व तिसऱ्या प्रकारच्या दुःखास आध्यात्मिक दुःख असें म्हणतात. पैकीं आधिदैविक म्हणजे नशिबानें किंवा देवतांच्या कोपानें एखाद्यास दुःखें झालीं असतील तर, अथवा अध्यात्मिक किंवा जड सृष्टीच्या बाहेरून दुसऱ्या अज्ञेय कारणांनीं दुःखें झालीं असतील तर, आपल्याला त्या मनुष्याविषयीं कींव वाटेल यांत शंका नाहीं. तसेंच त्या प्रसंगांतूनहि त्यानें आपली उन्नति करून घेतली तर त्याचे बद्दल आपणांस कौतुक वाटेल, यांतहि तिळमात्र संशय नाहीं. पण या दोन्ही प्रकारच्या दुःखाचीं कारणें आपणास अज्ञेय असल्यानें त्या कारणांबद्दल जसा सात्विक संताप यावयास पाहिजे व त्याच बरोबर त्या दुःख भोगणाऱ्या मनुष्याबद्दल आपल्यास जसें सात्विक प्रेम वाटावयास पाहिजे, तसें वाटणार नाहीं. ‘ त्यानें पूर्वजन्मीं कांहीं कर्में केलीं असतील त्याबद्दल भोगतो आहे बिचारा दुःख ’ एवढेच उद्गार आपल्या तोंडून निघतील. पण ज्या वेळेस त्या मनुष्याच्या दुःखाला करणीभूत झालेली व्यक्ति आपल्या डोळ्यांसमोर असेल, त्यावेळीं त्या व्यक्तीच्या स्वार्थाची, दुष्टबुद्धीची, अहंपणाची आपणास चीड येऊन, तीं दुःखें ज्या मनुष्यास भोगावीं लागलेलीं दिसत असतील, त्याबद्दल अपल्याला सहानुभूति व प्रेम वाटूं लागतें, जितक्या मानानें दुष्टाच्या दुष्टपणाची जास्त चीड, तितक्या मानानें तो

दुष्टपणा ज्यांना जाचक झाला असेल, त्या सज्जनांच्या सज्जनतेबद्दल जास्त सहानुभूति. म्हणून नाटक कर्त्यानें मनुष्यावर येणाऱ्या या त्रिविध दुःखांचा नीट विचार करून प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम कारक होतील अशीं आधिभौतिक दुःखेंच विशेषें करून घालवींत व तींहि एकाद्या मनुष्यानें घडवून आणलेलीं दाखवींत. ज्या मनुष्याकडून तीं दुःखें आलेलीं दाखवावयाचीं असतील, तो मनुष्य चांगला कर्तबगार, शहाणा, धूर्त, पण नायकावर कांहीं तरी कारणानें चिडून गेल्यानें त्याच्या वाईटावर उठलेला, त्याला पाण्यांत पाहाणारा, त्याची सर्वप्रकारें हेटाळणी करण्यास टपलेला, थोडक्यांत म्हणजे आपला सर्व शहाणपणा, सर्व शक्ति, नायकाच्या कार्यप्राप्तीच्या आड येण्याकरितां खर्ची घालणारा, असा दाखवावा. ह्या मनुष्यालाच नाट्यशास्त्रांत नायकाचा प्रतिस्पर्धी असें म्हटलें आहे(७).

९ दाण्याला कोंभ फुटण्यास जशी मातीच्या दडपणाची आवश्यकता आहे, तशीच त्याला जलाचीही आवश्यकता आहे, ही गोष्ट नाटककर्त्यानें लक्षांत ठेविली पाहिजे प्रतिस्पर्धी असल्याशिवाय मनुष्याचें तेज जागृत होत नाहीं, तें कसोटीस लागत नाहीं किंवा त्याची प्रभाहि फांकत नाहीं, याविषयीं वाद नाहीं. पण एकाद्याला नुसतें संकटाखालीं दाबीत गेलें व त्याला कोणत्याहि दृष्टीनें कोणत्याहि प्रकारची मदत नसली, तर त्याचें काय होणार ? दाण्याला मातीचें दडपण असलें म्हणजे त्याला कोंभ फुटतो, एवढेंच लक्षांत घेऊन त्याला नुसत्या कोरड्या मातीखालीं दाबून टाकलें, तर त्याला कोंभ कसा फुटणार ? त्याला वेळोवेळीं पाणी हें मिळालेंच पाहिजे. त्याच प्रमाणें एकादा मनुष्य कितीहि कार्यदक्ष, कार्यकुशल, शूर व सर्वगुणांनीं संपन्न असला तरी तो एकटाच सर्व संकटांना तोंड देऊन त्यांचा नाश करूं शकत नाहीं. तो आपल्या गुणांनीं इतर लोकांचें नेतृत्व घेऊन त्यांच्याकडून काम करून घेईल व संकटांत न डगमगतां त्यांचा व आपला बचाव करून घेईल, फारच झालें तर त्यांच्यापेक्षां जास्त कर्तृत्व करूं शकेल. पण त्याला जर इतर कोणतीही मदत नसेल तर त्याच्या गुणांचें चीज कसें होणार ? शिवाजी शूर, युक्तिबाज, खंदा वीर होता यांत शंका नाहीं. पण त्याला आपलें कार्य साधण्या करितां दुसऱ्यांची मदत लागलीच. त्याला तानाजी, नेताजी सारखे पाठिराखे कोणी नसते, तर तो एकटा काय करूं शकणार होता ? तेव्हां ही वस्तुस्थिति लक्षांत घेऊन नाटकांत जसे संकटांत घालणारे तसे त्याला मदत करणारेहि कांहीं लोक दाखवावें लागतात. ह्या मदत करणाऱ्या लोकांचाहि प्रसंगानुसार वृत्तान्त घालावा लागतोच पण तो वृत्तान्त घालतांना नाटककर्त्यानें पुढील गोष्ट ध्यानांत ठेविली पाहिजे. हे लोक नायकाचे साहाय्यक आहेत, तेव्हां त्यांच्या वृत्तान्ताला गौणत्व दिलें पाहिजे, ही गोष्ट त्यानें केव्हांहि-

---

(७) द. २-९ (८) द. २-८

चुकून सुद्धां-विसरून जाणें योग्य नाहीं. यांचा वृत्तान्त ज्यामानानें नाटकांत त्यांचें कमी जास्त महत्त्व असेल, त्यामानानें घालावा, पण त्यांतच वाहून न जातां तो मुख्य कथानकाला पोषक होईल इतकाच घालावा.

१० ह्या गौण कथाभागाचा मुख्य कथाभागाबरोबर बराचसा परिपोष झाला असेल तर त्यास पताका व हा अगदीं थोडक्यांत सांगितला असेल तर त्यास प्रकरी अशीं नांवें नाट्यशास्त्रांत दिलीं आहेत.[९] ह्या पताका व प्रकरीच्या भरांत मूळ कथा-भाग जेव्हां दुसऱ्याबाजूस वहावत जातो व नाटककार त्याला मूळ कथाभागाकडे ओढून आणतो, तेव्हां ह्या प्रस्तुत गोष्टीकडे वळविण्याच्या क्रियेसच नाट्यशास्त्रकार बिन्दु[१०] असें म्हणतात. या प्रमाणें ज्या कारणानें फलप्राप्ति झालेली दाखविली असते तें बीज,[११] वर सांगितलेल्या बिंदु, पताका व प्रकरी या तीन गोष्टी आणि जें कार्य सिद्ध झालेलें दाखविलें असतें तें फल,[१२] या पांच गोष्टींस अर्थप्रकृति-कथाभागाचीं मूल तत्त्वें-असें म्हटलें आहे.

११ नाटकाचा कथाभाग ऐतिहासिक जरी असला तरी तो नाटकांत घाल-तांना जसा इतिहासांत घडला असेल, तसाच घालूं नये तर त्यांत स्वतःच्या कल्प-नेनें कांहीं तरी नावीन्य उत्पन्न करून, कथाभागाच्या वर ज्या पांच अर्थप्रकृति सांगितल्या आहेत, त्यांत तो घालावा. उदाहरणार्थ शाकुन्तलांतील दुष्यन्त शकुन्तलेची गोष्ट पौराणिक व प्राचीन आहे. ती होती तशीच जर कालिदासानें घातली असती, तर ती आजजितकी मन आकर्षण करणारी झाली आहे, तितकी झाली नसती. स्वतःला लोकापवादापासून बचावण्याकरितां शकुन्तलेला टाकून बोलण्याचा दुष्यन्तावरील आरोप कायम राहून त्याला कमीपणा आला असता. पण तीच नायकाला कमीपणा आणणारी गोष्ट दुर्वासशापाच्या कल्पने-मुळें त्याचें गुणवर्धन करणारी झाल्यामुळें, दुष्यन्ताचा दोष झांकला जातो इतकेंच नव्हे, तर वाचकांना त्याच्याबद्दल कींव वाटूं लागून त्याची भूमिका अधिक खुलून दिसते. यासाठीं नाटककारानें कथाभागांत थोडी तरी कल्पकता दाखविली पाहिजे. नाटकाचें नावीन्य यांतच आहे. म्हटलेंच आहे--

त एव पदविन्यासास्ता एवार्थ विभूतयः ।

तथापि नव्यं भवति काव्यं ग्रथनकौशलात् ॥

१२. जायते, वर्धते, विपरिणमते, अपक्षीयते व विनश्यति या पांच अवस्था प्राणिमात्रास जशा स्वाभाविक आहेत, तशाच कोणत्याहि कथाभागाच्या स्वाभा

---

(९) भा. ना. १९-२३, २४ (१०) भा. ना. १९-२२
(११) भा. ना. १९-२१ (१२) भा. ना. १९-३

विकपणें पुढील पांच अवस्था असतात. (१) आरंभ, (२) इष्ट वस्तु मिळवण्याकरितां केलेला प्रयत्न, (३) त्यांत अडथळे आलेले पाहून इष्ट गोष्ट मिळण्याचे बाबतींत उत्पन्न झालेली आशा निराशा, (४) अडथळे गेलेले पाहून त्याविषयीं वाटणारी खात्री व शेवटीं (५) फलाची किंवा इच्छित वस्तूची प्राप्ति. कार्याच्या ह्या पांच[13] अवस्था आपल्या इकडेच शास्त्रकारांनीं मानल्या आहेत असें नाहीं. साधारणपणें कोणत्याहि भाषेंतील नीटपणें रचलेलें कोणतेंहि नाटक पाहिलें, तर त्यांतहि अशाच पांच अवस्था दिसून येतील. म्हणूनच ह्यांना अगदीं स्वाभाविक अवस्था असें म्हटलें आहे. आंग्लभाषेंतील नाट्यशास्त्रांतहि कथानक कशा तऱ्हेनें जुळवून लिहावें हें सांगत असतांना कथानकाचे (1) Initial incident-where the conflict originates; (2) Rising action, growth or complication—where the conflict increases in intensity and the outcome remains uncertain; (3) Climax, crisis or turning point—at which one of the contending forces is assured of its success; (4) Falling action, resolution or dnouement -when suceess is marked out in stages and (5) Catastrophe or conclusion, where the conflict is brought to a close. ह्याप्रमाणें पांच[14] भाग पाडले आहेत. ते आरंभ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति, व फलागम या नाट्यशास्त्रांतील पांच कार्यावस्थांशीं किती सदृश आहेत हें बरबर पहाणारासहि दिसून येईल. ज्ञानाचें काय किंवा शास्त्राचें काय मूळ तत्त्व एकच असतें, मग तें ज्ञान काळ्या लोकांत असो कीं गोऱ्या लोकांत असो, पौरस्त्यांत असो वा पाश्चिमात्यांत असो.

१३ वर सांगितलेल्या पांच अर्थप्रकृतीनें युक्त असलेल्या कथानकास कार्याच्या ह्या पांच अवस्थांप्रत पोंचवितांना नाट्यवस्तूचे पांच विभाग पडतात. रूपकांत बोलावयाचें झाल्यास हीच गोष्ट अशी सांगतां येईल कीं पांच अर्थप्रकृतिरूपी डब्यांनीं युक्त असलेल्या या कथानकाच्या आगगाडीस कार्यावस्थारूपी पांच स्टेशनांस पोंचवितांना साहजिकपणेंच पांच टप्पे आक्रमावे लागतात. ह्या पांच विभागांस किंवा टप्यांसच संधि असें म्हणतात. हे संधि कार्याच्या पांच अवस्थांशीं, कथानकाच्या आवश्यक असलेल्या पांच गोष्टींशी, योग्य प्रकारें संबंध जुळवून कथानकाचे दुवे सारखे व एकमेकांत निगडित करतात. हे संधि पुढीलप्रमाणें आहेत. (१) बीजवर्णनापासून बीजास अंकुर येईपर्यंत मुखसंधि[15], (२) मुखसंधींत दाखविलेला बीजांकुर कधीं दिसत असतां व कधीं न दिसतां एक

---

(१३) भा. ना. १९–७ (१४) Hudson–Shakespeare.
(१५) भा. ना. १९–३७

सारखा ज्यांत वाढत जातो तो प्रतिमुखसंधि,[१६] (३) त्यास फल येईल किंवा न येईल या आशेनिराशेंत वाढलेला कथाभाग म्हणजे गर्भसंधि, (४) फलप्राप्ति जवळ आली असतां कांहीं तरी कारणानें त्यांत अडथळा उत्पन्न होऊन शेवटीं फलप्राप्तीची खात्री ज्यांत वाटते तो[१८] अवमर्ष किंवा विमर्षसंधि, व (५) सर्व गोष्टींचा समारोप करून इष्ट प्राप्तीचें वर्णन करणारा तो निर्वहणें[१९] संधि. म्हणून कोणत्याहि नाटककर्त्यानें आपल्यास नाटकाचे द्वारें प्रेक्षकांस कोणती गोष्ट दाखवावयाची आहे, ह्या गोष्टीची प्राप्ति कोणास झालेली दाखवावयाची आहे, त्यामाणसाच्या आड कोणकोण येत आहेत, त्याला मदत कोणकोण करीत आहेत हें सर्व ठरवून घेऊन, तें कथानक मांडण्याकरितां जरूर लागणाऱ्या गोष्टी लक्षांत घेऊन, कथानकाच्या पांच अवस्था निश्चित कराव्यात व त्यास लागणाऱ्या पंचसंधींचा नीट विचार करून नाटक रचण्यास आरंभ करावा.

१४ नाटक रचण्यापूर्वी कथानकाचा वरील प्रमाणें नुसता आराखडा काढून भागत नाहीं. हा आराखडा काढून झाल्यावर नाटककाराचें सर्वांत कठिण काम असतें, तें कथानकास आरंभ कसा करावा हें ठरविणें होय. कोणत्याहि गोष्टीस आरंभ करणेंच कठीण आहे. निबंध लिहितांना आरंभ कसा करावा हेंच ठरविणें सर्वांत किती कठीण असतें ही गोष्ट प्रत्येक लेखकाच्या परिचयाची आहे. एकदां सुरवात होऊन त्या प्रवाहांत मन सांपडलें कीं मग भराभर कल्पना सुचतात, पण खरी अडचण आरंभांतच असते. शक्य तितक्या थोड्याशा शब्दांत पुढें दाखविल्या जाणाऱ्या कथाभागांची शक्य तितकी अधिक माहिती, कृत्रिमपणा यत्किंचित्‌हि भासूं न देतां स्वाभाविकपणें लोकांस देऊन, त्यांस या जगाची विस्मृति पाडून, त्यास ' तदानींतन ' करून सोडणें सोपें काम नव्हे. आपल्याकडे कोणतेंहि कृत्य करण्यापूर्वी ईश्वराचें नामस्मरण करणें ही पद्धत आहेच. ह्या पद्धतीचा फायदा घेऊन, प्रारंभींचें मंगलाचरण व नंतरचा सूत्रधाराचा प्रवेश या दोन गोष्टी, वरील काम सुलभ करण्याकरितांच घालण्याची पद्धति आली असावी. ही पद्धत कशीहि पडो, तिचा नाटककारांस उत्तम उपयोग होतो यांत शंका नाहीं. मंगलाचरणाच्या गायनांतील नादमाधुर्यानें प्रेक्षकांना या जगाची विस्मृति पाडून सूत्रधार अगदीं स्वाभाविकपणेंच त्यांस नाटकाच्या कालांत घेऊन जाण्याचा प्रयत्न करतो. त्यांमुळें प्रेक्षकांस एकदम कालान्तर व स्थलान्तर झाल्यासारखें वाटत नाहीं. आपण नाटक पहाण्यासाठीं आलों आहोंत, आपल्यासमोर नटवर्ग नाटक करून दाखवीत आहे; अमुक अमुक गोष्टीवर अमुक अमुक कवीनें हें नाटक रचलें आहे, इत्यादि गोष्टींचा विचार करीत असतांना व

(१६) भा. ना. १९-३८ (१७) भा. ना. १९-३९
(१८) भा. ना. १९-४० (१९) भा. ना. १९-४१

तत्कालीन परिस्थितींत त्याचें मन हळूहळू एकरूप होत असतांनाच कथानकाच्या प्रवाहांत त्यास नेऊन सोडणें सुलभ असतें. सूत्रधाराच्या प्रवेशांत सूत्रधारापाठोपाठच येणाऱ्या पात्राची सूचना केली म्हणजे प्रस्तावनेचें कार्य पुरें झालें, असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

१५ सूत्रधारामार्फत मुख्यपात्रप्रवेशाची ही सूचना करण्याचे पांच प्रकार आहेतः–

(१) सगळ्यांत साधा सोपा मार्ग म्हणजे सूत्रधार बोलत असतां पडद्यापाठीमागें मुख्य प्रवेशास सुरवात होऊन त्यांतील एकादा शब्द कानावर आल्यानें सूत्रधाराच्या बोलण्यांत अडथळा येऊन, त्यानें हा शब्द कोणाचा आहे, काय आहे हें प्रेक्षकांस सांगून, त्या मार्गानें प्रेक्षकांस मुख्य प्रवेशाची सूचना देणें हा होय. ह्या प्रकारास प्रयोगातिशय[२०] असें म्हणतात. ह्यांत कवीस आपलें कौशल्य खर्ची घालावें लागत नाहीं हें खरें, पण त्यांत स्वाभाविकताहि तितकीशी दिसून येत नाहीं. ह्या प्रकाराचा भासानें विशेष उपयोग केला आहे. कालिदासाच्या विक्रमोर्वशीयाची व देवलांच्या लोकप्रिय शारदेची प्रस्तावना याच प्रकारची आहे.

(२) कथानकांतील पहिला प्रवेश ज्या काळांतील व वेळांतील असेल त्याचें वर्णन सूत्रधाराचे तोंडीं घालून त्या वर्णनानुरूप पात्रानें प्रवेश करणें ही दुसरी पद्धति होय. याला प्रवृत्तक[२१] असें म्हणतात. पण ह्या पद्धतींतील कालसाम्य वर्णन करणें इतकें सोपें नसल्यानें व यांत कृत्रिमताहि विशेष दिसत असल्यानें, ही पद्धति विशेषशी अंमलांत आली नसावी. सध्यां उपलब्ध असलेल्या नाटकांत तर ही दिसून येत नाहींच, पण जुन्या सर्व संस्कृत नाटकांतहि याच पुढील एकच उदाहरण सांपडतें.

आसादितप्रकटनिर्मलचंद्रहासः
प्राप्तः शरत्समय एष विशुद्धकान्तः ।
उत्खाय गाढतमसं घनकालमुग्रं
रामो दशास्यमिव सम्भृतबन्धुजीवः[२२] ॥

(३) कथाभागास ज्या गोष्टीपासून आरंभ करावयाचा, त्या गोष्टीशीं सदृश अशी गोष्ट सूत्रधारानें आपल्या भाषणांत आणून शाकुन्तलांत दिल्याप्रमाणें 'ह्या दुष्यन्ताचें मन जसें हरणानें वेधून टाकलें आहे तसें माझें तुझ्या गाण्यानें टाकलें आहे,'

---

(२०) भा. ना. २०–३३ (२१) भा. ना. २०–३४ (पा. भे. प्रवृत्तं कालमाश्रित्य.................।

(२२) द. ३–१० टी. उदात्तराघव (अनुपलब्ध)

असें सांगून जाणें व त्याप्रमाणें दुष्यन्तानें प्रवेश करणें, ही तिसरी पद्धत होय. ह्या पद्धतीसच अवलगित[२३] असें म्हणतात. दशरूपकारानें हेंच शाकुन्तलाचें उदाहरण प्रयोगातिशयाचें म्हणून दिलें आहे. ही चूक होण्याचं कारण त्यानं दिलेली प्रयोगातिशयाची सदोष व्याख्या हेंच असावें. ती व्याख्या खालीलप्रमाणें आहे.

एषोऽयमित्युपक्षेपात्सूत्रधारप्रयोगतः ।
पात्रप्रवेशो यत्रैषः प्रयोगातिशयो मतः[२४] ॥

पण प्रयोगातिशयाचें एवढेंच लक्षण असेल, तर तें फार व्यापक होईल व साधारणपणें प्रत्येक प्रकारची प्रस्तावना यांतच येईल. कारण कोणत्याहि रीतीनें सुरुवात केली तरी सूत्रधार साधारणपणें जातां जातां हा पहा अमुक अमुक येत आहे, अशा प्रकारचा उल्लेख करतोच.

(४) प्रस्तावनेचा चवथा प्रकार म्हणजे सूत्रधारानें आपल्या भाषणाचा ओघ असा आणावयाचा कीं त्या भाषणांतील एकादें वाक्य तसेंच किंवा अर्थरूपानें घेऊन प्रथम पात्रानें प्रवेश करावा किंवा प्रथम येणाऱ्या पात्रास प्रवेश करतां यावा. ह्या प्रकारास कथोद्घात[२५] असें म्हणतात. वेणीसंहारांतील प्रस्तावना या प्रकारास अनुसरून आहे. कारण सूत्रधार ' स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुताः सभृत्याः ' असें म्हणतो व या वाक्याचा अर्थ घेऊनच संतप्त झालेला भीमसेन " स्वस्था भवन्ति मयि जीवति धार्तराष्ट्राः ! " असा सवाल विचारीतच प्रवेश करतो.

(५) शेवटील प्रस्तावनेची पद्धत म्हणजे उद्घात्यक[२६] ही होय. यांत सूत्रधारानें आपल्या संभाषणाच्या ओघांत एकादें श्लेषयुक्त वाक्य उच्चारावयाचें असतें व त्याचा श्लिष्ट अर्थ घेऊन पात्रानें प्रवेश करावयाचा असतो. मुद्राराक्षसांतील प्रस्तावना या प्रकारची आहे. ग्रहणाच्या बाबतींत सूत्रधार

क्रूरग्रहः स केतुश्चंद्रमसं पूर्णमंण्डलमिदानीम् ।
अभिभवितुमिच्छति बलात्

इतकें म्हणतो न म्हणतो, तोंच चाणक्य ' आः ! क एष मयि स्थिते चन्द्रमभिभवितुमिच्छति । ' अशी गर्जना करीत येतो. या ठिकाणीं त्यानें अर्थातच श्लिष्ट अर्थ घेतलेला आहे.

१६ ह्या पांच प्रकारांपैकीं कोणत्याहि एका प्रकारानें सूत्रधारामार्फत पात्रप्रवेशाची सूचना झाली कीं, मग कथाप्रवाह बीजारंभापासून फलप्राप्तिपर्यंत मुख,

(२३) भा. ना. १८–१५९ (पा. भे. तच्चावलगितं नाम......।)
(२४) द. ३–११ (२५) भा. ना. २०–३२
(२६) भा. ना. १८–१५८ (पा. भे. पदानि द्विगतार्थानि.......।)

प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श व निर्वहण या पांच वळणांतून वाहात जावयाचा व त्याच्या परिपोषांत पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें निवडक सरस अशाच भागांचें वर्णन असावयाचें, हें उघडच आहे. पण कथाभागांतील सर्वच भाग सरस नसल्यानें व नीरस भाग अजिबात गाळून टाकले असतां नाट्यवस्तूंतील एकसूत्रीपणा नष्ट होण्याची भीति असल्यानें, ते नीरस कथाभाग अगदीं थोडक्यांत व तेहि प्रत्यक्ष न दाखवितां एकाद्-दुसऱ्या पात्राचे तोंडूनच त्यांचें ओझरतें वर्णन देऊन, सरस भागांचा सांधा बेमालूम बसवावा लागतो.

१७ हे नीरस कथाभाग सुचविण्याचे विष्कम्भक, प्रवेशक व चूलिका हे तीन प्रकार आहेत. पैकीं विष्कम्भक व प्रवेशक यांत२७ फारच थोडा फरक आहे. दोहोंतहि मागें झालेल्या किंवा पुढें होणाऱ्या गोष्टींचें थोडक्यांत सार सांगितलेलें असतें खरें, पण प्रवेशक हा पहिल्या अंकाच्या आरंभीं कधींच येऊं शकत नाहीं. दुसरा फरक म्हणजे विष्कम्भकांत नुसतीं मध्यम किंवा मध्यम व नीच पात्रें येऊं शकतात आणि प्रवेशकांत नुसतीं नीचच पात्रें असतात हा होय. पात्रांच्या या दोन प्रकारांवरून विष्कम्भकाचे दोन प्रकार होऊं शकतात. जेव्हां सर्व पात्रें मध्यमच असतील तेव्हां शुद्ध व जेव्हां मध्यम व नीच दोन्ही प्रकारचीं पात्रें असतील तेव्हां त्याला संकीर्ण म्हणतात. प्रवेशकांत नुसतीं नीच पात्रें असल्यानें अर्थातच त्याचे मुळींच भेद पडत नाहींत. उत्तररामचरित्रांतील दुसऱ्या अंकाचे आरंभीं असलेला आत्रेयीवासंतीचा संवाद शुद्ध विष्कम्भक म्हटला जाईल; कारण दोन्ही पात्रें मध्यम प्रकारचीं व संस्कृत बोलणारीं आहेत. पण विक्रमोर्वशीयाच्या तिसऱ्या अंकाचे आरंभीं दिलेल्या भरताच्या दोन शिष्यांच्या संवादास तो संस्कृतप्राकृतमिश्रित असल्याकारणानें संकीर्ण विष्कम्भक असें म्हणावें लागेल. त्याच नाटकांतील दुसऱ्या अंकाच्या आरंभीं दिलेल्या चेटीविदूषकांचा संवाद प्राकृत भाषेंत असल्यानें तो प्रवेशकाचें उदाहरण म्हणन देतां येईल. आतां राहिलेला तिसरा प्रकार म्हणजे चूलिका२८ होय. ह्यांतहि झालेली गोष्टच सुचविलेली असते. पण ती पडद्याचे बाहेर न येतां आडूनच कोणी तरी सुचवितें. महावीरचरित्राचे चवथ्या अंकाचे आरंभीं पडद्याचे आंतून "भो भो वमानिकाः प्रवर्तन्तां मंगलानि ।

कृशाश्वान्तेवासी जयति भगवान्कौशिकमुनिः
सहस्रांशोर्वंशे जयति जगति क्षत्रमधुना ।
विनेता क्षत्रारेर्जगदभयदानव्रतधनः
शरण्यो लोकानां दिनकरकुलेन्दुर्विजयते ।"

---

(२७) भा. ना. १९-१०५, १०६, १०८, १०९.
(२८) भा. ना. १९-१०७

असें सांगून रामानें परशुरामावर विजय मिळविल्याची माहिती दिली आहे. तेव्हां यास चूलिका म्हणतां येईल. हे तीनहि प्रकार मागें झालेल्या व पुढें होणाऱ्या गोष्टींचें निदर्शक असतात व नाटकांतील मुख्य कथाभाग पुढें वाढवितात.

१८ पण कधीं कधीं दोन अंकांतील कथाभाग अखंडहि असूं शकतो व त्यावेळीं मधील कोणताच भाग गाळला नसल्यानें व कथेचा संदर्भ सांगावयाची जरूर नसल्यानें या तीनहि गोष्टींचा उपयोग होत नाहीं. अशा वेळीं पूर्वींच्या अंकाच्या शेवटीं पुढील अंकाच्या आरंभींची सूचना करून ठेवतात व त्याचप्रमाणें पुढील अंकास सुरवात होते. कधीं कधीं तर मागील अंकाचे शेवटीं असणारीं पात्रें तशींच्या तशींच पुढील अंकांत येऊन ' मागील अंकावरून पुढें चालू ' म्हटल्याप्रमाणें पूर्वींच्या अंकाचे शेवटीं चाललेला कथाभाग पुढें चालू करतात. त्यापैकीं पहिल्या प्रकारास अंकमुखें[२९] किंवा अंकास्य व दुसऱ्याप्रकारास अंकावतार[३०] अशीं नांवें नाट्यशास्त्रांत दिलीं आहेत. महावीर चरिताचे दुसऱ्या अंकाचे शेवटीं सुमंत्र प्रवेश करून तेथें आलेल्या लोकांस वसिष्ठ विश्वामित्र आपणांस बोलावीत आहेत असें सांगतो व ते कोठें आहेत व काय करीत आहेत, असें विचारल्यावरून ते महाराज दशरथाजवळ बोलत बसले आहेत, असें सांगून पुढील अंकाची सूचना देतो. नंतर पडदा पडून दुसरा अंक संपतो व तिसऱ्या अंकाचा पडदा उघडतांच प्रेक्षकांस सुमंत्रानें वर्णिल्या प्रमाणें महाराज दशरथाजवळ बोलत बसलेले वसिष्ठविश्वामित्र दिसतात. अंकावताराचें उदाहरण मालविकाग्निमित्रांतील देतां येईल. कारण या नाटकांतील दुसरा अंक पहिल्या अंकावरून तसाचे तसाच चालू होतो. या दोहोंतील–अंकास्य व अंकावतारांतील–भेद अत्यन्त सूक्ष्म असल्यानें बरेचसे लोक हे दोन भेद मानीत नाहींत. साहित्यदर्पणकार तर अंकमुखाचें अगदीं निराळेंच असें एक लक्षण देतो. तो म्हणतो–

यत्रस्यादङ्क एकस्मिन्नङ्कानां सूचनाखिला ॥
तदङ्कमुखमित्याहुर्बीजार्थख्यापकं च तत् ॥ [३१]

म्हणजे त्याच्या मतें ज्या अंकांत पुढील सर्व अंकांत होणाऱ्या गोष्टींचें थोडक्यांत सार सांगितलेलें असतें, तें अङ्कमुख होय. याचें उदाहरण त्यानें मालती माधवांतील पहिला अंक दिला आहे. कारण यांत कामन्दकी व अवलोकितेच्या संवादांत भूरिवसु कोण, मालती कोण, माधव कोण, कामंदकीचें उद्दिष्ट कार्य काय

---

(२९) भा. ना. १९–१११ (३०) भा. ना. १९–११०
(३१) सा. ६–५९, ६०

आहे, इत्यादींविषयीं द्योतक माहिती मिळून सर्व कथानकाचें सार कळून येतें. या दोन व वरील तीन गोष्टींसच नाट्यशास्त्रकार 'अर्थोपक्षेपक' असें म्हणतात.

१९ ह्या पांचांपैकीं शेवटील दोन म्हणजे अंकास्य व अंकावतार, हे खरें पाहिलें तर अंकच असतां, यांना हीं नांवें देण्याचें कारण काय व त्यांतील कथानक जर सुसंबद्ध असेल तर तें मध्येंच तोडण्याचें कारण काय, अशी सध्यांचीं मराठी नाटकें पाहणारांस व वाचणारांस शंका येण्याचा संभव आहे. पण संस्कृत नाटकांतील विशिष्ट पद्धति लक्षांत घेतल्यास हीं नांवें देण्याचें व मध्येंच अंक बंद करण्याचें प्रयोजन सहज कळूं शकेल. संस्कृत नाटकांत जसे हल्लींच्या नाटकांत निरानिराळे प्रवेश घालण्याची पद्धति आहे तशी नव्हती. संस्कृत नाटकांत चूलिका, विष्कंभक किंवा प्रवेशक मुख्य अंकास सुरुवात होण्यापूर्वी काय तो असे व तो झाल्यानंतर मुख्य अंकास सुरवात होई. मृच्छकटिकासारख्या कांहीं नाटकांत तर ह्या गोष्टी नसतच. त्यांत एकदमच मुख्य अंकास सुरवास केलेली असे. संस्कृत नाटकांत एकदां मुख्य अंकाला सुरवात झाली म्हणजे रंगभूमीवरील पात्रें फक्त अंक संपल्यावरच जावींत असा नियम आहे.[३२] ह्या नियमामुळें एकदां अंकास सुरवात झाली आणि मग जर दुसऱ्या स्थळांतील देखावा दाखवावयाचा असेल तर नाटककर्त्यास अंक समाप्त करण्याशिवाय दुसरा मार्गच नसे. त्यामुळें कथाभाग अखंड असला तरी तो अन्य स्थळांत दाखवावयाचा असल्यानें अंक बंदच करावा लागे. बरें तो अंक बंद केल्यावर पुढील अंकाच्या आरंभीं कथाभाग अखंड असल्यानें प्रवेशक किंवा विष्कम्भक घालण्याची आवश्यकता नसे. प्रत्येक अंक कुठल्या स्थळीं होत आहे हें सांगितल्याशिवाय अंकास सुरवात करण्याची संस्कृत नाटकांची पद्धति नसल्यानें, पडद्याआडून म्हणजेच चूलिकेच्या मार्गानें पुढील अंकाचें स्थळ, काळ, इत्यादि सुचवावें म्हटलें तर तें जरा चमत्कारिक व कृत्रिम दिसण्याचा संभव. म्हणून अंक बंद करतां करतांच पुढील अंकाची सूचना देण्याची पद्धत अस्तित्वांत आली असावी व हे अंक इतर अंकांपेक्षां ह्या दृष्टीनें निराळे असल्यामुळें त्यांस अन्वर्थक अशीं अंकास्य व अंकावतार हीं नांवें दिलीं असावींत.

२० संस्कृत नाटकांतील अंकाची माहिती याच ओघांत देणें बरें, म्हणून आधीं अंकासंबंधींच विचार करूं. प्रस्तावना झाल्यावर कथानक आरंभापासूनच सरस असेल तर एकदम अंकाला सुरवात करावी. मृच्छकटिकाचें कथानक आरंभापासून सरस असल्यानें ह्यांत वरील पद्धतीस अनुसरून एकदम अंकालाच सुरवात केली आहे. पण कथानक जर आरंभापासून सरस नसेल तर, अथवा प्रस्तावनेंत दिलेल्या सूचनांवरून कथानकाचा पूर्ण बोध होत नसेल तर, आधीं विष्कम्भक घालून ती उणीव भरून काढीत व मगच अंक सुरू करीत. नाटकांत

(३२) भा. ना. १८-२४

एकंदर किती अंक घालावयाचे, तें कार्याच्या आरंभाचा व अवस्थांचा विचार करून ठरवीत. दर एक अंकांत रसभावयुक्त असणाऱ्या कथानकाच्या भागाचा विस्तार होत गेलेला दाखवीत. प्रत्येक अंकांत ज्या विशिष्ट विषयास आरंभ केला असेल, तो विषय त्या अंकाच्या शेवटीं समाप्त करीत. एका अंकांत एका स्थलांतील एकाच दिवसांतील घडलेला कथाभाग दाखवीत. अंकांत नीरस गोष्टी केव्हांहि घालीत नसत. मुख्य पात्राचा वध किंवा त्याची कैद, नगराचा वेढा, युद्ध, राज्य-भ्रंश, मृत्यु इत्यादि भीतिजनक गोष्टी किंवा वस्त्रें बदलणें, जेवणें ह्यासारख्या गोष्टी किंवा उत्तानशृंगारादि गोष्टी अंकांत कधींच दाखवूं नयेत, तर त्या अर्थोपक्षेपक गोष्टींनी सुचवाव्यात असा भरतानें नियम दिला आहे.[३३] अंकांत घालावयाच्या गोष्टींचा विचार करतांना नाटक पहाण्यास स्त्री, पुरुष, लहान मुलें, सुना, मुली इत्यादि येत असतात, हें लक्षांत ठेवून त्या सर्वांना पहाण्यास योग्य, बोधप्रद व आनंददायक अशाच गोष्टी घालण्यास त्यानें सांगितलें आहे. कोणी फार दूरच्या प्रवासास निघालें असल्याचें वर्णन आल्यास अंक तेथेंच बंद करीत. दोन वर्षांहून अधिक दोन अंकांतील काळ नसवा, असा जरी नाट्यशास्त्रांत नियम आहे तरी संस्कृत नाटककारांनीं हा पाळला आहे असें दिसत नाहीं. विक्रमोर्वशीयाच्या तिसऱ्या अंकांत पुरुरव्याचा व उर्वशीचा संबंध येतो व साहव्या अंकांत त्यांचा धनुर्विद्येंत निष्णात झालेला निदान आठ वर्षांचा तरी असलेला पुत्र येतो. भरताच्या नियमाप्रमाणें पहातां तो मुलगा तिसरें वर्ष लागलेलाच असावयास पाहिजे होता. ह्या प्रमाणें काळाचा नियम न पाळण्याचीं संस्कृत नाटककारांचीं अनेक उदाहरणें देतां येतील. अंकांत एकाच दिवसांत घडलेली एकच गोष्ट सांगावी. प्रसंगानुसार इतर गोष्टीहि आल्यास हरकत नाहीं, पण मुख्यतः एकच गोष्ट असून त्याला विरोध न येईल, अशा इतर गोष्टी घालाव्यात. दोन अंकांतील काळ एका वर्षाहून जास्त असूं नये असें सांगितल्या वरून साधारणपणें जितके अंक असतील, फार तर तितक्याच वर्षांत घडलेलें कथानक घालण्यास हरकत नसावी असा भरताच्या सांगण्याचा

---

(३३) भा. ना. १८–१५ ते २८. कोहलानें केलेले अंकाचे तीन भेद अभिनवगुप्तानें आपल्या टीकेंत पुढीलप्रमाणें दिले आहेत—

“ त्रिधांकोऽङ्कावतारेण चूडयांकमुखेन वा ।
अर्थोपक्षेपणं चूडा बह्वर्थैः सूतबन्दिभिः ॥
अंकस्यांकांतरे योगस्त्ववतारः प्रकीर्तितः ।
विश्लिष्टमुखमंकस्य स्त्रिया वा पुरुषेण वा ।
यदुपाक्षिप्यते पूर्वं तदंकमुखमिष्यते ॥ ”

रोस दिसतो. पण काळाच्या बाबतींत संस्कृत नाटकांत कोणताच नियम पाळलेला दिसत नाहीं.

२१ आतांपर्यंत कथानक कसें असावें, त्याला काय काय गोष्टींची जरूरी आहे, त्याचा विस्तार कसा करावयाचा असतो, त्यांतील गोष्टी कसकशा घालावयाच्या असतात वगैरे संबंधीं सविस्तर वर्णन झालेलें आहे. त्या वर्णनानुरूप कथानकाचे पांच विभाग करावेत व मग त्या विभागांची संगतवार मांडणी करावी. ह्या प्रत्येक विभाग रचतांनाहि कवीस थोडी काळजी घ्यावी लागते, असें नाहीं. ह्या नाट्यप्रवासाला निघालेल्या प्रेक्षकास ह्या प्रत्येक टप्प्यांतून नेत असतां त्याच्या भोंवतालचा देखावा रम्य करून ठेवणें, त्याला नाना तऱ्हेचे चमत्कार दाखवणें हें नाटक लिहिणाऱ्याचें कर्तव्यच असतें. गाडींत बसलेल्या माणसास ज्याप्रमाणें शीट ऐकल्याबरोबर आतां आपणांस भोगद्यांतून जावयाचें आहे, सिग्नल पडलेला दिसल्यास आतां लौकरच आपल्यास स्टेशन दिसणार, लांबवर डोंगरावर बाजूला दिवा दिसल्यास आपणास एवढें मोठें वळण घेऊन त्या दिव्याच्या जागीं जावयाचें आहे, असें कळून आपण कोठें जाणार आहोंत याची कल्पना येत जाते व त्यास्थळीं जाऊन पोंचण्याची उत्सुकता जशी वाढत असते, त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांना पुढें काय होणार आहे त्याची वेळोवेळीं सूचना देऊन हें कथानक कोणत्या बाजूस झुकत आहे, पुढें आपणास काय पाहावयास सांपडणार आहे या बद्दलची प्रेक्षकांची उत्कण्ठा नाटककारासहि कायम ठेवावी लागते. अशा सूचना करण्याच्या चार पद्धति नाट्यशास्त्रांत सांगितल्या आहेत व सैन्याचे आगमन सुचविणाऱ्या पताकेप्रमाणें त्या पुढील गोष्टी सुचवितात, म्हणून त्यांना पताकास्थानक असें नांव दिलें आहे.

(१) पहिला[३४] प्रकार म्हणजे अनपेक्षितपणें इष्ट वस्तूची प्राप्ति मजेदार रीतीनें होऊन, ती प्राप्ति तशीच पुढेंहि मिळणार असल्याची सूचना देणें हा होय. उदाहरणार्थ वासवदत्तेच्या वेषांत सागरिका गळ्याला फांस लावून घेत असलेली राजा पहातो. त्याला ती खरोखर वासवदत्ता आहे, असें वाटून आपल्या दुर्वर्तनानें ही जीव देण्यास तयार झाली असावी, असें वाटतें व तो दाक्षिण्यानें तिला अनिष्ट गोष्टी पासून परावृत्त करण्यास जातो आणि तिच्या माने भोंवतालचा पाश काढतो, तों ती वासवदत्ता नसून आपलें जीवनसर्वस्व सागरिकाच असल्याचें त्याला आढळून येतें.

(२) दुसऱ्या[३५] प्रकारांत रचना श्लिष्ट असून त्यांतील श्लिष्ट अर्थावरून भावी गोष्ट सुचविलेली असते. उदाहरणार्थ वेणीसंहारांत सूत्रधाराचे तोंडून 'रक्त-

---

(३४) भा. ना. १९-३१ (३५) भा. ना. १९-३२

प्रसाधितभुवः क्षतविग्रहाश्च स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुताः सभृत्याः ।' हें ऐकून भीम संतापतो खरा पण त्याच पदांचा श्लिष्ट कां होईना पण श्लिष्ट असलेला अर्थ नकुल त्यास समजावून देऊन पुढें होणाऱ्या नाशाच्या गोष्टीची सूचना देतो.

(३) तिसऱ्यां[36] प्रकारांत द्व्यर्थी गोष्टीवरूनच दुसऱ्या–भावी–अर्थाची सूचना केलेली असते. दुसऱ्या प्रकारांत व तिसऱ्या प्रकारांत फरक एवढाच आहे कीं दुसऱ्यांत श्लिष्ट अर्थ क्लिष्ट असतो व तिसऱ्यांत तो उघड असतो. उदाहरणार्थ रत्नावलींतील राजा––

उद्दामोत्कलिकां विपाण्डुररुचं प्रारब्धजृम्भां क्षणा––
दायासं श्वसनोद्गमैरविरलैरातन्वतीमात्मनः ।
अद्योद्यानलतामिमां समदनां नारीमिवान्यां ध्रुवं
पश्यन्कोपविपाटलद्युति मुखं देव्याः करिष्याम्यहम् ॥

ह्या श्लोक खरोखरच लतांना उद्देशून मनांत दुसरा कांहींहि हेतु नसतांना म्हणतो, पण शेवटच्या ओळींतील राणीच्या कोपयुक्त चेहऱ्याचे वर्णनावरून असा प्रसंग लौकरच येण्याचें सूचित होतें. एकच प्याल्यांतील पहिल्या अंकांतील पहिल्याच प्रवेशांत रामलाल, सुधाकर व सिंधु सुखदुःखाच्या गोष्टी बोलत असतांना 'सर्वांचें सर्वतोपरी रक्षण करण्याची जबाबदारी सर्वसमर्थ परमेश्वरावर आहे. त्याची कृपा एकदां फिरली म्हणजे तुझ्या डोळ्यां देखत तो मला एका लहानशा पेल्यांतहि बुडवून टाकील.' असें म्हणतो. हेंच सुधाकराचें वाक्य त्याची भावी स्थिति सूचित करतें.

(४) चवथ्यां[37] प्रकारांत विचारलेल्या प्रश्नांचें एकादा सरळ उत्तर देत असतो, पण ऐकणारा दुसरा अर्थ घेऊन भावी अर्थ सुचवितो. उदाहरणार्थ वेणीसंहारांत भानुमती व दुर्योधन बोलत असतां कंचुकी त्यांस मोठ्या थोरल्या वाऱ्याच्या झोतानें रथाचा ध्वज मोडला असल्याचें सांगण्यांस येतो. पण गडबडींत नुसतें 'देव ! भग्नं ! भग्नं !' असें म्हणत येतो. राजाला अर्थात् त्यापासून कांहीं एक बोध न होऊन तो 'केन, कस्य' म्हणून विचारतो व कंचुकीहि तितक्याच स्वाभाविकपणें 'भीमेन भवतः' असें उत्तर देतो. तें ऐकून राजा संतप्त होऊन 'काय बरळतो आहेस' म्हणून विचारतो. तेव्हां कंचुकी–

भग्नं भीमेन भवतो मरुता रथकेतनम् ।
पतितं किंकिणीक्वाणबद्धाक्रंदमिव क्षितौ ॥

---

(३६) भा. ना. १९–३२ (३७) भा. ना. १९–२३

असें सांगतो व तें ऐकून राजाचें शंका निरसन होतें. पण हें सर्व चाललें असतां प्रेक्षकांस दुर्योधनाची मांडी भग्न करण्याची भीमाची प्रतिज्ञा आठवून, ती प्रतिज्ञा खरी होण्याची ही सूचनाच आहे कीं काय, असें वाटतें.

२२ दशरूपकारानें हे चार प्रकार न देतां चारींचेंहि एकीकरण करण्याचा प्रयत्न केला आहे व त्या सर्वांचें–

प्रस्तुतागन्तुभावस्य वस्तुनोऽन्योक्तिसूचकम् ।
पताकास्थानकं तुल्यसंविधानविशेषणम्[३८] ॥

ह्याप्रमाणें दिलें आहे. सारांश नाटककर्त्यानें प्रेक्षकांची उत्कंठा कायम राखण्याकरितां वेळोवेळीं वरील चार प्रकारांतून कोणत्याहि प्रकारानें सूचना करीत असावें.

२३ आतां राहातां राहिली संधाची संगतवार रचना. यांतील प्रथम संधि म्हणजे मुखसंधि होय. यांत उद्दिष्ट कार्याचें जें बीज तें व्यवस्थितपणें सांगन त्याचें योग्यरीतीनें रोपण करून त्याला अंकुर फुटेपर्यंतचा भाग येतो. याचें मुख्य काम म्हणजे कार्याला आरंभ करून देऊन, तें वर ज्या पांच अवस्था सांगितल्या आहेत त्यांपैकीं पहिल्या अवस्थेप्रत–आरंभ या अवस्थेप्रत–पोंचविणें हें होय. उदाहरणार्थ मृच्छकटिक नाटक घेतलें तर त्यांतील बीज चारुदत्त व वसंतसेना यांचें प्रेम होय. परस्परांवरील प्रेम प्रेक्षकांस दाखवून यांच्या परस्परांवरील प्रेमाचें काय होणार, त्या विषयीं उत्सुकता उत्पन्न केली कीं मुखसंधीचें काम झालें. ह्या नियमाप्रमाणें त्या दोघांचें प्रेम दिसून, त्या प्रेमामुळें वसंतसेना आपले दागिने ठेव म्हणून ठेवून गेली, कीं कार्यास आरंभ झाला व मुखसंधि संपला असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. मृच्छकटिकाप्रमाणेंच दुसऱ्या कोणत्याहि नाटकांत ही अवस्था येई पर्यंतचा भाग पाहिल्यास, त्यांत सामान्यतः खालीं दिलेल्या बारा प्रकारांपैकींच प्रकार दिसून येतील. उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभावना, उद्भेद, करण व भेद हे ते बारा प्रकार होत.[३९]

(१) नाटकांतील मुख्यबीज नजरेस पडणें याचें नांव **उपक्षेप**. उदाहरणार्थ, "भाव, भाव, एषा गर्भदासी कामदेवायतनोद्यानात्प्रभृति तस्य दरिद्रचारुदत्तस्यानुरक्ता न मां कामयते ।" याप्रमाणें शकाराच्या तोंडून नाटकाच्या मुख्य बीजाची–वसंतसेना चारुदत्तावर अनुरक्त झाल्याची–माहिती प्रेक्षकांस होते, म्हणून हा उपक्षेप.

(२) तेंच बीज अनेक प्रकारांनीं वाढवून सांगणें म्हणजे **परिकर**. उदा-

---

(३८) द. १–१४

(३९) भा. ना. १९–५३, ५४ व ६५ ते ७०

हरणार्थ— ' विटः—कथं वसन्तसेनाऽऽर्यचारुदत्तमनुरक्ता । सुष्ठुखल्विदमुच्यते- रत्नं रत्नेन संगच्छते । '

(३) हें बीज उघडपणानें दिसलें म्हणजे त्याला **परिन्यास** असें म्हणतात. शकार व विट यांच्या बोलण्यावरून बीज कळलें खरें, पण जेव्हां स्वतः वसन्तसेनाच ' आश्चर्यम् । वामस्तस्य गृहमिति यत्सत्यमपराध्यताऽपि दुर्जनेनोपकृतम् । येन प्रियसंगःप्रापितः । ' ह्या प्रमाणें कबुली जबाब देते, तेव्हां बीज अगदीं उघड व स्पष्ट होतें.

(४) नायक वा नायिकेची स्तुति करणें—त्यांचें गुणवर्णन करणें ह्यास **विलोभन** असें म्हणतात. चारुदत्ताच्या घरांत शिरून प्रत्यक्ष त्याच्या दासीवर बलात्कार करीत असलेल्या शकारास विदूषक संतापून म्हणतो. " यद्यपि नाम तत्र भवानार्यचारुदत्तो दरिद्रःसंवृत्तः तत्किंतस्य गुणैर्नालंकृतोज्जयिनी " ह्यांत त्यानें चारुदत्ताच्या गुणांची स्तुति केली असल्यानें, ह्यास विलोभन म्हणतां येईल.

(५) इच्छित गोष्टी करितां कांहीं तरी निश्चित योजना करणें, याचें नांव **युक्ति.** उदाहरणार्थ—वसंतसेना चारुदत्ताचे घरांत जाण्याचा निश्चय करते व जणूं काय तिच्या करतांच उघड्या टाकलेल्या दारांतून आंत जाते; पण आंतलि दिव्याच्या प्रकाशानें आपण ओळखल्या जाऊं अशी भीति वाटून ती दिवा पटकन मालवून टाकते व अशा रीतीनें शकारापासून स्वतःचें संरक्षण व चारुदत्ताच्या सहवासाचा लाभ या दोन्ही इष्ट गोष्टी मिळविते.

(६) चारुदत्त वसंतसेनेस न ओळखून रदनिका म्हणून आपल्या अंगावरील ' जातीकुसुमवासित ' शेला मुलाच्या अंगावर घालण्यास देतो. अज्ञानानें कां होईना, पण हा सेवेचा अनुग्रह घेत असतां तिला आनंद होऊन ती ' कथंपरिजन मितिमामवगच्छति । आश्चर्यम्, जातीकुसुमवासितः । प्रवारकः अनुदासीनमस्य यौवनं प्रतिभासते । ' असें म्हणते. ह्या ठिकाणीं त्याची सेवा करण्याची तिची इच्छा असते व त्याचा रंगेल स्वभाव पाहून तिला सुख होतें म्हणून यास **प्राप्ति** म्हणतां येईल. कारण प्राप्तीचें लक्षण इष्ट वस्तू मिळून आनंद होणें हेंच आहे.

(७) बीजाचा परत एकदां उल्लेख करणें म्हणजे **समाधान.** शकाराची आज्ञा म्हणून विदूषक चारुदत्तास ' एषा सस्रुवर्णा सहिरण्या नवनाटकदर्शनोत्थिता सूत्रधारीव वसन्तसेनानाम्नी गणिकादारिका कामदेवायतनोद्यानात्प्रभृति त्वामनुरक्ताऽस्माभिर्बलात्कारानुनीयमाना तव गेहं प्रविष्टा । ' ह्या प्रमाणें सांगत असतां त्यांस स्वाभाविकपणेंच चारुदत्तावरील वसंतसेनेचा प्रेमाच्या पुन्हां उल्लेख केला जातो, म्हणून यास समाधान म्हणतां येईल.

(८) वसंतसेनेस जर पाठवून दिली नाहींस, तर काय होईल तें ऐक, म्हणून विदूषक चारुदत्तास शकाराचा 'अन्यथा मरणान्तिकं वैरं भविष्यति' असा निरोप सांगतो. या वरून चारुदत्तास तिला ठेऊन घेतल्यास होणारें सुख व शकारामुळें भोगावें लागणारें दुःख या दोन्हीहि गोष्टींची जाणीव होते. याप्रमाणें सुखदुःखमिश्रित गोष्ट सांगितली असते, तीस **विधान** असें म्हणतात.

(९) मनांत विस्मय अथवा कौतुक उत्पन्न करणें, याचें नांव **परिभावना.** वन्सतसेना गणिका असल्यानें अनेक पुरुषांशीं बोलण्याचा प्रसंगांमुळें निर्भीड असतांहि, ती इतक्या विनयानें स्तब्ध कशी उभी राहिली या बद्दल व तसेंच आपलें दारिद्र्य जगप्रसिद्ध असतांहि ती आपण होऊन आपल्या घरीं कशी आली, या बद्दल चारुदत्तास अनुक्रमें कौतुक व विस्मय वाटतो. तो खालील श्लोकांत दिसून येतो-

प्रविश गृहमिति प्रतोद्यमाना
न चलति भाग्यकृतां दशामवेक्ष्य ।
पुरुषपरिचयेन च प्रगल्भं
न वदति यद्यपि भाषते बहूनि ॥

म्हणून यास परिभावना म्हणतां येईल.

(१०) बीज वृद्धिंगत झालेलें दिसणें म्हणजे **उद्भेद** विभाग होय. उदाहरणार्थ "यद्येवमहमार्यस्यानुग्राह्या तदिच्छाम्यहमिममलंकारमार्यस्य गेहे निक्षेप्तुम् । अलंकारस्य निमित्तमेते पापा अनुसरन्ति ।" असे म्हणून आपला अलंकार त्याचे घरीं चोरांच्या भयाच्या निमित्तानें पुढें करून ठेऊन जाते. पण तिचा हेतु अलंकारनिमित्तानें चारुदत्ताचें व आपलें संघट्टन व्हावें हा असतो. तिच्या ह्या प्रयत्नावरून तिचें प्रेम वृद्धिंगत झालेलें दिसून येतें.

(११) **भेदाची** व्याख्या नाट्यशास्त्रकार 'संघातभेदनार्थो यः स भेदः'। अशी करतो. साहित्यदर्पणकारहि अशीच व्याख्या देतो. पण दशरूपकार 'भेदः प्रोत्साहना मता' अशी व्याख्या देतो. नाट्यशास्त्राच्या संघात शब्दाचा अर्थ तीव्रता असा करून तीव्रता बाहेर दिसून येणें म्हणजे भेद असा अर्थ केल्यास एकाची तीव्रता दिसून दुसऱ्यास प्रोत्साहन मिळणें असाहि अर्थ ह्याचा बरोबर करतां येईल व दोघे दोघांच्या दृष्टींनीं व्याख्या करीत असल्यानें दोन्ही व्याख्या एकच असल्याबद्दल दाखवितां येतील, म्हणून भेदाचा अर्थ तीव्रता असा घेऊनच इथें अर्थ केला आहे. उदाहरणार्थ, 'हें माझें घर—दरिद्र्याचें घर—ठेव ठेवण्यास योग्य नाहीं' असें चारुदत्तानें म्हटल्यावर वसन्तसेना 'पुरुषेषु न्यासा निक्षिप्यन्ते न पुनर्गेहेषु'

---

(४०) सा. ६-८७   (४१) द. १-१९

असें म्हणते. यावरून तिला चारुदत्ताबद्दल किती उत्कट प्रेम व किती आदर वाटत होता हें दिसून येतें व तें दिसून आल्यानें चारुदत्तासहि तिच्यावर प्रेम करण्यास प्रोत्साहन मिळतें.

(१२) योग्यसंधि मिळून कार्यास आरंभ होणें म्हणजे **करण.** विदूषकानें वसंतसेनेस पोंचविण्याचें नाकारल्यामुळें चारुदत्तास वसंतसेनेबरोबर जाण्याची आयतीच संधि मिळून प्रेमसंयोगास आरंभ होतो म्हणून यास करण म्हणतां येईल.

२४ दुसरा संधि म्हणजे प्रतिमुख. ह्यांत आरंभ केलेल्या कार्याच्या प्राप्ती करितां नाना प्रकारचे केलेले यत्न दाखवावयाचे असतात. यामुळें त्यांत मुखांगाप्रमाणें बीजाची सारखी वाढ झालेली दाखवितां येत नाहीं. ती कधीं दृश्य तर कधीं अदृश्य स्वरूपांत दिसते. मुख्य बीजाच्या वाढीस प्रतिरोध करणाऱ्या प्रतिनायकाच्या प्रयत्नास यांत आरंभ होतो व यामुळें बीजाची वाढ कधीं कधीं खुंटल्या प्रमाणें दिसते, तर कधीं प्रतिनायकाचे प्रयत्न निष्फल झाल्या सारखे वाटतात. उदाहरणार्थ शारदा नाटकांतील दुसरा अंक. या नाटकांतील जरठकुमारी विवाह हें बीज आहे. पहिल्या अंकांत भुजंगनाथासारख्या वृद्ध जंबुकास एकाद्या कुमारीशीं लग्न करण्याची इच्छा उत्पन्न होऊन व त्यास भद्रेश्वरदीक्षितासारख्या मध्यस्थाची मदत मिळून कार्यास आरंभ झालेला असतो. हें अंगीकृत कार्य शेवटास नेण्याकरतां सुरू केलेल्या प्रयत्नास येत चाललेलें यश व तें हाणून पाडण्याकरितां कोदंडानें केलेले प्रयत्न हें पाहून हा जरठकुमारी विवाह घडून येतो कीं नाहीं, याबद्दल दुसऱ्या अंकांत प्रेक्षकांना संशय उत्पन्न होतो. म्हणून हा अंक प्रतिमुखांगाचें उदाहरण होऊं शकेल. आरंभावस्थेपासून वर सांगितलेली स्थिति येईपर्यंतचें कोणत्याहि नाटकांतील संविधानक घेतल्यास त्यांत पुढील तेरा[४२] विभाग संभवूं शकतातः—

(१) **विलास**[४३]. सुखोपभोगाची इच्छा होणें म्हणजे विलास. उदाहरणार्थशारदा नाटकांत वल्लरी चंद्रिकेला मुका मुलगा झाला म्हणून शारदेच्या घरीं हळदीकुंकवास बोलाविण्यास येते व शारदेचें अजून लग्नहि न झाल्यानें ‘ ठिकाणा नाहीं लग्नाला आणि कोण घेई मुलाला ’ इत्यादि प्रकारें बोलते. तेव्हां अर्थातच बरोबरीच्या मुलींना सुखानें संसार करित असल्याचें पाहून आपल्याला तें सुख अजून लाभत नाहीं याबद्दल तिला वाईट वाटतें व ती ‘ या माझ्यापेक्षां लहान मुली सुद्धां न्हात्याधुत्या होऊन चांगल्या संसार करायला लागल्या आणि मी अजून अशीच बसलें आहे ’ असें म्हणते. ह्यावरून तिची सुखोपभोगेच्छा दिसून येते.

---

(४२) भा. ना. १९–५५ ते ५७ (४३) भा. ना. १९–७१

(२) बीज कधीं दिसणें व कधीं न दिसणें याला **परिसर्प**[४४] म्हणतात. शारदेच्या लग्नाची कोणीच गोष्ट काढीत नाहीं म्हणून नाटकांतील बीज नष्ट झाल्या-सारखें दिसतें, पण कांचनभट जेव्हां इंदिरा काकूंस 'मला किती दिवस तुम्ही लावलें होतेंस कीं पोरगी वाढत चालली तिला स्थळ नाहीं का बघायचें' इत्यादि प्रस्तावना करून शारदेचें लग्न जुळत आल्याचें सांगतो. त्यामुळें जें बीज नाहीसें झाल्या सारखें वाटत होतें तेंच पुन्हां दृष्टीस पडतें म्हणून हें परिसर्पाचें उदाहरण होऊं शकेल.

(३) **विधूत**[४५] म्हणजे एकाद्यानें खुशामत केली असतां चिडून रागावणें. उदाहरणार्थ कांचनभट इंदिराकाकूंना खुलवण्याकरितां 'सून सासऱ्यानें व जांवई सासूनें पसंत करावयाचा असतो.' असें सांगून 'तुझ्यासारख्या चतुर सासूनें जांवई पसंत केल्यावर तो जगाला पसंत पडलाच पाहिजे म्हणून समजावें. नाहीं तर आपला संबंध ?' असें म्हणून चेष्टा करतात. तें ऐकून इंदिराकाकू चिडते व 'ती गोष्ट कशाला आतां ? पदरीं पडलें, पवित्र झालें त्यांतून मनांत असलें तर दुसरें लग्न करून घ्यायला हात का धरला आहे कुणी ?' असें बोलते. हें विधूत.

(४) इंदिराकाकूंचें हें चिडणें, कांचनभट 'अरे, रागावली. अजागळ, थट्टा सुद्धां समजत नाहीं हिला' असं लाडानें बोलतो, तेव्हां जातें व बाईसाहेब खर्षीत येऊन 'अगदीं खरं सांगूं ? माझ्या शारदेला बिंदी, बिजोरा, तन्मणी इत्यादि घालणारा पालखीपदस्थ नवरा पाहिजे.' ह्या तऱ्हेनें जांवई कसा असाव त्याचें वर्णन करतात. ह्या ठिकाणीं असुखाची–कोपाची–शान्ति झालेली दिसते म्हणून येथें असुखाची शांति झाली असतां म्हटला जाणारा **शम**[४६] दिसून येतो. शमन किंवा शम याऐवजीं कित्येकांनीं तापन हा पाठ दिला आहे. उदाहरणार्थ नाट्यशास्त्रांतीलच एक पाठ 'अपायदर्शनं यत्तु तापनं नाम तद्भवेत्' असा पाठ आहे व यासच अनुसरून 'उपायादर्शनं[४७] यत्तु तापनं नाम तद्भवेत्' असा साहित्य दर्पणाचा पाठ आहे. दशरूपकार[४८] व प्रतापरुद्रीयकार[४९] दोघेहि शम हाच पाठ घेऊन त्यांचें वर सांगितल्याप्रमाणेंच लक्षण करतात. पण याप्रमाणें उपाय न दिसल्यानें मनाला ताप होणें असा अर्थ केल्यास याच्याच आधींच्या विधूतांत व यांत फारसा फरक न होऊन दोहोंत गोंधळ होईल व तसा झालेला दिसतोहि. कारण साहित्यदर्पणकार तापनाचें रत्नावलींतील––

---

(४४) भा. ना. १९–७१ (४५) भा. ना. १९–७२
(४६) भा. ना. १९–७२ (४७) सा. ६–९१
(४८) द. १–३३ (४९) प्र. स. पृ. १६३.

दुर्लभजनानुरागो लज्जा गुर्वी परवश आत्मा ।
प्रियसखि ! विषमं प्रेम मरणं शरणं केवलम् ॥

हा श्लोक उदाहरण देतो आणि धनिक हाच श्लोक विधूताचें उदाहरण देतो. यावरून व विधूतांत अरति झाल्यावर ती नाहींशी होऊन परत सुख होणें ही स्थिति स्वाभाविक दिसत असल्यानें, तापनापेक्षां शमन हाच पाठ घ्यावासा वाटतो.

(५) चेष्टेनें बोलणें म्हणजे **नर्म**.[५०] श्रीमंत मी म्हातारा दिसतों का म्हणून श्यामसुंदरास विचारतात. त्यावर शाम "श्रीमंतांचें वय म्हणजे जवळ जवळ तिशींच्या पुढें व बत्तिशीच्या आंत. फारच तर बत्तिशी पार पडली असेल" असें म्हणून बत्तिशी पडलेल्या श्रीमंतांची चेष्टा करतो, म्हणून याला नर्म म्हणतां येईल.

(६) **नर्मद्युतीचा**[५१] नाट्यशास्त्रकार वरीलप्रमाणें कुचेष्टेनें थट्टा केली असतां त्यांतील कुचेष्टा समजली नाहीं, असें दाखवून ती हंसण्यावारी घालवून नेणें असा अर्थ करतो. उदाहरणार्थ-श्रीमन्त-"हा म्हणतो बत्तीस ! मी म्हणतों चाळीस ! तरी कांहीं म्हातारा नव्हे. बत्तिशी पडली असें ऐकूं आलें. तेव्हां म्हटलें याला आपलें वर्म कळलें कीं काय पण नाहीं." इत्यादि प्रकारें बोलून श्यामानें कुचेष्टा केली असावी असें वाटलें असतांहि, न रागावतां आपल्याच मनाची समजूत घालून घेतात. दशरूपकार[५२] याचीच व्याख्या 'धृतिस्तज्जा (नर्म) द्युतिर्मता' अशी करतो. म्हणजे याच्या व्याख्येवरून थट्टेनें आनंदित होणें असा अर्थ दिसतो पण साहित्यदर्पणकारें[५३] 'दोषप्रच्छादनार्थंतु नर्मद्युतिरिति स्मृतम्' अशी व काव्येन्दुकार 'नर्मद्युतिः कोपगुप्तिः' अशी व्याख्या करतो. ह्या सर्वांवरून कोणी चेष्टा केली असतां मनांत वाईट वाटलेलें बाहेर दिसूं न देणें असा नर्मद्युतीचा अर्थ करणें बरें, असें वाटतें.

(७) एकापुढें एक प्रश्नोत्तरें करणें म्हणजे **प्रगयण**[५४]- जसें "भद्रेश्वर-श्रीमंत ! आपल्यास कळविलंच होतं, त्याप्रमाणें कांचनभटाची मुलगी ठरवून आलों."

"श्रीमंत-काय ? पाहून ठरवून देखील आलांत ? कशी काय आहे ?" इत्यादि दीक्षित व श्रीमंतांचें संभाषण.

नाट्यशास्त्रकाराच्या ह्या प्रगयण शब्दाचे अनेक पाठ झाले आहेत. पैकीं दशरूपकार[५५] प्रगयण बद्दल प्रगमन पाठ देतो. तसेंच साहित्यदर्पणकारहि[५६] 'प्रगणन' असा पाठ देतो व नाट्यशास्त्रकाराच्या दुसऱ्या एका प्रतींत 'प्रगणन' असा पाठ आहे. अभिनव गुप्त आपल्या नाट्यवेदविवृतींत 'उत्तरोत्तरवाक्यं तु भवेत् प्रगयणं

(५०) भा. ना. १९-७३ (५१) भा. ना. १९-७३
(५२) द. १-३३ (५३) सा. ६-९१, ९२.
(५४) भा. ना. १९-७४ टी. अ. ना. (५५) द. १-२४'

पुनः ।' असा पाठ देतो व हा शब्द कसा झाला ह्यावर खालीलप्रमाणें माहिती देतो--" प्रगयण इति रूढिशब्दः । अन्ये तु प्रजाशब्दाद्विचिकित्सायां अनाशब्देन सता क्विना व्युत्पत्तिं कल्पयन्ति । 'प्रागयणं' इति अन्ये पठन्ति । प्राक् इति पूर्वं वचनं ततः अयनं प्राप्तिः यस्य उत्तरवचनस्य इति ।" सारांश प्रगयण हाच पाठ बरोबर असावा.

(८) बीजाचे वाढींत कांहीं तरी अडथळा किंवा संकट येणें म्हणजे **निरोध**[५७]. उदाहरणार्थ श्रीमंतांना लग्नापासून परावृत्त करण्यास कोदंड जातो व त्यास 'श्रीमंत ! पुन्हा एकवार सांगतों कीं, यांच्या प्रशंसेला भुलून माझ्या शब्दांचा अव्हेर करूं नका !' असें बजावतो. हें पाहून प्रेक्षकांस लग्नांत अडथळा येणार असें दिसतें. नाट्यशास्त्रांतील 'या तु व्यसनसंप्राप्तिः निरोधः स तु कीर्तितः' या लक्षणालाच अनुसरून साहित्यदर्पणकार निरोधाऐवजीं विरोध शब्द घालून 'विरोधो व्यसनप्राप्तिः' अशी व्याख्या करतो. Haas[५९] हितरोध याचा अर्थ 'Benificial prevention' असा करतो, पण हा अर्थ बरोबर नसावा व वरीलच बरोबर असावा, असें वाटतें.

(९) कोदंडाचा सात्विक राग शांत करण्याकरितां व त्यास आपल्या बाजूस ओढण्याकरितां दीक्षित 'आतां बोलूं नका, हवें तर श्रीमंतांबरोबर तुमचेंहि लग्न करतों' इत्यादि म्हणतात. म्हणून यास 'क्रुद्धस्यानुनयं यत्तु तद्भवेत्पर्युपासनम्' ह्या लक्षणानें युक्त असलेलें **पर्युपासन**[६०] म्हणतां येईल.

(१०) एकाद्या गोष्टीविषयीं विशेष प्रकारें खुबीनें बोलणें म्हणजे **पुष्प**[६१]. श्रीमंतांना लग्न कर्तव्य असल्यामुळें ते इतर जरठांनीं केलेल्या विवाहाचे दाखले देतात व आपल्या विवाहाचें समर्थन करतात. जसें—'बळ ज्याचें त्यास तें ॥ ध्रु० ॥ वयोवृद्ध परि त्या शंभूनें । उगाचि कां, जी कुमारिका, वरिलें त्या गौरितें ॥ १ ॥ शक्ति तशी माझ्याहि अंगीं । म्हणुनि हवी, स्त्री तरुण नवी, यांत चुके कोणतें ॥ २ ॥'

(११) कठोरपणानें उघड उघड टाकून बोलणें, याचें नांव **वज्र**[६२]. आपलें कोणी ऐकत नाहीं असें पाहून कोदंड कठोरतेनें म्हणतो " तूं पापी खल कषाय, निंद्य जगीं तुज काय ॥ मूर्तिमंत तूं अपाय, संग्रह घट कुमतीचा हा त्वदीय काय ॥ ध्रु. ॥ करुनि विविध पातकांस । भोगिति जे नरकवास । ॥प्रमुख त्यांत व्हावयास । कोण तुजशिवाय ॥"

---

(५६) सा. ६-९२ (५७) भा. ना. १९-७४

(५८) सा. ६-९२

(५९) Haas द. १-३४ Sect. 7 P. 18

(६०) भा. ना. १९-७५. (६१) भा. ना. १९-७५

(६२) भा. ना. १९-७६

(१२) अडथळा आला असतां तो कोणत्या तरी मार्गानें दूर करणें याचें नांव **उपन्यास**.[६३] कोदंड ऐकत नाहीं, हें पाहून दीक्षित त्यास 'सर्पाला दुखवून जिवंत सोडीन, इतका मी भोळा नाहीं' असें म्हणून शिपायांस हांक मारून 'चला, या चोराला चतुर्भुज करून तळघरांत नेऊन टाका' असा हुकूम करतो व या तऱ्हेनें श्रीमंतांच्या लग्नांत अडथळा आणूं पहाणाऱ्या कोदंडास मार्गांतून दूर करतो.

(१३) नाट्यशास्त्रकार 'चातुर्वर्ण्याभिगमनं' असें वर्णसंहाराचें लक्षण देतो. यांतील चातुर्वर्ण्याचा 'ऋषिक्षत्रियादीनां वर्णानां' असा अर्थ साहित्य-[६४]दर्पणकार करतो व त्याचें महावीरचरिताच्या तिसऱ्या अंकांत गोळा झालेल्या पात्रांचें उदाहरण देतो. अभिनवगुप्त आपल्या नाट्यवेदविवृतींत "प्रधानत्वेन वर्ण्यन्ते इति वर्णाः। कामप्रधाने नायको नायिका तत् सचिवौ च वीर-प्रधाने तावत् नायकप्रतिनायकौ तत्सचिवौ चेति पात्राणि यत्र पृथक् स्थिता-न्यपि ढौक्यन्ते स वर्णसंहार इति अस्मदुपाध्यायाः। यत्तु ब्राह्मणादिवर्णचतुष्टय-मेलनामिति तदफलत्वादनादृत्यमेव" ह्याप्रमाणें वर्णसंहारावर टीका करतो. या सर्वावरून मुख्य दोन पात्रें व इतर दोन तीन पात्रें मिळून चारपांच पात्रें एकत्र येणें म्हणजे वर्णसंहार असा अर्थ करणें बरें. शारदेंतील दुसऱ्या अंकाचे शेवटीं दीक्षित, सुवर्णशास्त्री, श्रीमंत, कोदंड, शिपाई इत्यादि मंडळी एकत्र आली असल्यानें, त्यास **वर्णसंहार** म्हणतां येईल.

२५ प्रतिमुखसंधींत आरंभ झालेल्या कार्याचा कधीं उल्लेख केलेला असतो व कधीं नसतो. पण गर्भसंधींत तें सारखें वृद्धिंगत होत चाललेलें व अखेरीस फलोन्मुख झालेलें दाखविलेलें असतें. वस्तुसंबंधीं भरतानें जे नियम सांगितले आहेत, ते साधारणपणें सर्व प्रकारच्या सर्व भाषेंतील नाटकांत दिसून येतात म्हणून वर सांगितलेंच आहे. त्याप्रमाणें मुखांत एका संस्कृत नाटकांतील व प्रतिमुखांत एका मराठी नाटकांतील उदाहरणें दिलीं आहेत. आतां गर्भसंधींतील उदाहरणें पहाण्यास एकादें इंग्रजी नाटक घेऊं. उदाहरणार्थ शेक्सपिअरचें ऑथेल्लो नाटक. असूया (Jealousy) हें यांतील बीज आहे. आयागोच्या प्रयत्नानें हें बीज या नाटकाच्या प्रतिमुखसंधींत म्हणजेच नाटकाच्या दुसऱ्या अंकांत ऑथेल्लोच्या मनांत रुजतें. पुढें आयागोच्या एकसारख्या चालू असलेल्या खट-पटीनें सरतेशेवटीं तें पूर्णपणें वाढून त्याचा परिणाम बिचाऱ्या डेस्डिमोनेस भोगावा लागणार, असें वाटेपर्यंतचा भाग या गर्भसंधींत येतो.

---

(६३) भा. ना. १९–७६ (६४) भा. ना. १९–७७
(६५) सा. ६–९४ टी.

या अवस्थेप्रत कथाभाग येईपर्यंत याचे एकंदर पुढील तेरा भाग पडतातः-[६६]

(१) छद्मीभाषणाला **अभूताहरण**[६७] म्हणतात. आयागोला डेस्डिमोना व कॅशिओ एकत्र बोलत असल्याचें ऑथेल्लोला दाखवावयाचें असतें. त्याकरतां तो कॅशिओला डेस्डिमोनाकडे कोणी नसतां पाठविण्याची खटपट करीत असतो. पण वरून तसें कांहीं एक न दाखवितां, खरोखर त्याच्या हिताच्या कळकळीनें आपण हें सर्व करीत आहों असें दाखवितो व त्याच्या हिताकरितां आपण किती तसदी घेत आहों, तें दाखविण्याकरितां खालीलप्रमाणें बोलतो —

" I'll send her to you presently
And I will devise a means to draw the Moor
Out of the way that your converse and business
May be more free.

(२) बीजवृद्धीकरतां आपण काय काय बेत ठरविले आहेत तें सांगणें याचें नांव **मार्ग**[६८]. जसें--

" Iago--Two things are to be done
My wife must move for Cassio to her mistress;
Ill set her on,
Myself the while to draw the Moor apart,
And bring him just when he may Cassio find
Soliciting his wife; ay, that's the way."

(३) कांहीं तरी आधारावरून तर्क करून बोलणें, यास **रूप**[६९] म्हणतात. जसें--

" Othello--By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown."

(४) **उदाहरण**--एखाद्याविषयीं गौरव करून बोलल्यास त्याला उदाहरण[७०] म्हणतात. आयागोविषयीं फाजील विश्वास वाटून तो आपल्या हितासाठीं झटणारा आहे, असें वाटून ऑथेल्लो म्हणतो. " तूं स्पष्ट बोलत नाहींस म्हणून मला चमत्कारिक वाटतें; कारण--

---

(६६) भा. ना १९-५८, ५९
(६७) भा. ना. १९-७८
(६८) भा. ना. १९-७८
(६९) भा. ना. १९-७९
(७०) भा. ना. १९-७९

For such things in a false disloyal knave
Are tricks of custom; but in a man that's just,
They are close delations, working from the heart
That passion cannot rule."

(५) इष्ट गोष्ट मिळण्याबद्दल खात्री वाटणें म्हणजे क्रम.[71] आयागोला ऑथेल्लोच्या मनांत ईर्ष्या उत्पन्न करून त्याच्या सुखांत विष कालवावयाचें असतें व तें तसें होणार असें त्यास ऑथेल्लोच्या खालीं दिलेल्या भाषणावरून वाटतें म्हणून हा क्रम होय.

" If I do prove her haggard,
Though that her jesses were my dear heart-strings
I'ld whistle her off and let her down the wind,
To prey at fortune."

(६) गोड बोलून किंवा कांहीं देऊं करून इष्ट वस्तु प्राप्त करून घेणें यास संग्रह[72] म्हणतात. आयागो ऑथेल्लोला पुनःपुन्हां मी म्हटलेली गोष्ट मनावर घेऊं नको. ' Cassio is my worthy friend." इत्यादि सांगून, सारखें सांगूं न सांगूं करून

" My lord, I would I might entreat your honour.
To scan this thing no further;"

इत्यादि प्रकारानें वर साधें व गोड भासणारें भाषण बोलून ऑथेल्लोच्या मनांत उत्पन्न झालेल्या ईर्ष्येला पुनःपुन्हां जागृत करतो.

(७) एकादी गोष्ट पाहून तिच्यावरून दुसऱ्या गोष्टीसंबंधीं कल्पना करणें यास अनुमान[73] म्हणतात.

" Iago—Trifles light as air
Are to the jealous, confirmations strong
As proofs of holy writ."

ह्या दिसून येणाऱ्या सत्यावरून यत्किंचित् हातरुमालही ऑथेल्लोची खात्री करण्यास पुरेसा होईल असें अनुमान आयागो काढतो.

(८) कोणत्याहि गोष्टीकरितां एकाद्याची मनधरणी करणें, याचें नांव प्रार्थना.[74] उदाहरणार्थः—

---

(७१) भा. ना. १९-८० (७२) भा. ना. १९-८०
(७३) भा. ना. १९-८१ (७४) भा. ना. १९-८१

" Desdemona—How now, my dear Othello !
Your dinner, and the generous islanders
By you invited, do attend your presence."

असें म्हणून त्यास चलण्यास प्रार्थना करते.

(९) बीज परत एकदां सांगणें याचें नांव **क्षिति**[७५] म्हणतात. जसें

" Emilia--But jealous souls will not be answerd so,
They are not ever jealous for the cause,
But jealous for they are jealous; tis a monster.
Begot upon itself, born on itself. "

याप्रमाणें बीजाचा पुन्हां एकदां उल्लेख केला जातो.

(१०) रागानें गोंधळून गेलेल्या मनुष्याच्या भाषणास **तोटक**[७६] म्हणतात जसें–

"Othello--Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it, give me the proof;
Or, by the worth of man's eternal soul,
Thou had'st been better born a dog,
Than answer my naked wrath."

(११) कपट करून फसविणें यास **अधिबल**[७७] म्हणतात.

" Iago—Take note, take note, world !
To be direct and honest is not safe,
I thank you for this profit and from hence
Iwill love no friend, sith love breeds such offence."

इत्यादि मायावी सोंवळें भाषण बोलून भोळ्या ऑथेल्लोच्या मनांत आपल्याविषयीं विश्वास–आदर–उत्पन्न करतो.

(१२) कोणत्याहि कारणानें भय वाटून मन उद्विग्न होणें याचें नांव **उद्वेग**[७८]. डेस्डिमोना कॅशिओची बढती व्हावी म्हणून ऑथेल्लोचें आर्जव करते, पण तो सारखा handkerchief, handkerchief असें बडबडत बसतो व शेवटीं रागानें निघून जातो. हें पाहून डेस्डिमोनेला त्याच्या वागण्याचा अर्थ न कळून एक प्रकारची भीति वाटते व ती म्हणते. " I never saw this before.".

---

(७५) भा. ना. १९–८२ (७६) भा. ना १९–८२
(७७) भा. ना. १९–८३ (७८) भा. ना. १९–८३

(१३) वर सांगितल्याप्रमाणें मनांत भीति वाटून नानातऱ्हेच्या शंका येणें, याचें नांव **विद्रव**[७९]. ऑथेल्लो असा कां वागला असावा याबद्दल डेस्डिमोना खालीं दिल्याप्रमाणें शंकाकुशंका काढीत बसते. जसें--

" Some thing, sure, of state either from Venice,
Or some unhatched practice,
Made demonstrable here in Cyprus to him,
Hath puddled his clear spirit. " इत्यादि.

२६ गर्भसंधींत फलोन्मुख झालेल्या बीजांकुराची वाढ ज्या भागांत कांहीं संकटांमुळें, क्रोधामुळें, अथवा लोभामुळें कांहीं काळ खुंटल्यासारखी वाटते, पण लगेच पुन्हा पूर्वीपेक्षां अधिक जोरास लागून फलप्राप्ति होणार अशी खात्री वाटूं लागते, त्या कथानकाच्या भागास **विमर्श** असें म्हणतात.

उदाहरणार्थ, एकच प्याल्यांत दारूचें व्यसन हें बीज आहे. हें तिसऱ्या अंकाचे शेवटीं सुधाकरास जडलेलें दिसून येतें. त्यानंतर सिंधूची दुर्दशा पाहून त्यास थोडा वेळ उपरति होते व तो दारू न पिण्याची शपथ घेतो. ह्यामुळें क्षणभर नाटक आनंदपर्यवसायी होणार कीं काय, असें प्रेक्षकांस वाटूं लागतें, पण पुढच्याच प्रवेशांत हा भ्रम दूर होऊन, तें व्यसन सुटणें शक्य नाहीं, व त्यामुळें सुधाकराचा सर्वस्वी नाशच होणार, अशी खात्री वाटते. ह्यावरून हा चवथा अंक विमर्श संधींतील म्हणतां येईल. ह्या संधीचे विभाग खालीं दिल्याप्रमाणें पडूं शकतात.

(१) दुसऱ्याचे दोष उघड करून सांगणें याचें नांव **अपवाद**[८०]. जसें " गीता-हे असले कसले हो देव ! अहो ! हे दारूबाज देव आज गटाराच्या गंगेंत वहावयाचे तर उद्यां आणखी कोठें लोळावयाचे. "

(२) संतापून बोलणें यास **संफेट**[८१] म्हणतात. गीतेनें नवऱ्याचे दोष काढल्यावरून सात्विक सिंधूला सात्विक संताप येतो व ती म्हणते, " गीताबाई, गप्प बसा अगदीं "

(३) श्रेष्ठ किंवा वडील माणसांबद्दल तिरस्कार व्यक्त करणें यांचें नांव **अभिद्रव**[८३]. जसें " गीता-असले नवरे काय जाळायचे आहेत ! या देवांची नित्य नेमानें खेटरांनीं पूजा करायला हवी तो देव हातीं सांपडता तर तुमच्या पुढें उभा करून चांगला कान पिळून त्याला हडसून खडसून विचारलें असतें कीं या माऊलीकडे एकदांचे डोळे फोडून पहा. "

---

(७९) भा. ना. १९-८४ (८०) भा. ना. १९-६०-६१
(८१) भा. ना. १९-८४ (८२) भा. ना. १९-८५
(८३) भा. ना. १९-८५

(४) असलेला विरोध नाहींसा करणें याचें नांव **शक्ति**[८४]. सिंधूचें व गीताबाईचें भाषण आडून ऐकून सुधाकरास उपरति होते व तो ' सिंधू, मी आज पासून दारू पिणें सोडलें ' असें म्हणतो व अशा प्रकारें त्या दोघांतील विरोध नाहींसा होतो.

(५) पश्चात्तापानें बोलणें यास **प्रसंग**[८५] म्हणतात. सिंधू सुधाकराच्या पायावर डोकें ठेवते, तेव्हां त्याला आपल्या नीचपणाची लाज वाटते व स्वतःचाच स्वतःला राग येऊन तो आपल्याला नाहीं नाहीं तें बोलतो. ' सिंधू, सिंधू, काय करतेस तूं हें ! माझ्या पायावर डोकें ठेवतेस ! या सुधाकराच्या, ज्यानं आपल्या विद्येला, ज्ञानाला, नांवलौकिकाला दारूच्या पेल्यांत बुडविलें, त्या सुधाकाराच्यां पायांवर डोकें ठेवतेस !

नाट्यशास्त्राच्या दुसऱ्या एका प्रतींत, तसेंच साहित्यदर्पणांत[८६] व दशरूपकांत[८७] ' गुरुकीर्तन ' म्हणजे प्रसंग अशी व्याख्या दिली आहे. ही व्याख्या घेतली असतांहि वरील उदाहरणच लागू पडतें. कारण स्वतःस बोलतां बोलतां सुधाकर ' वडिलांच्या पुण्याईला, ब्रह्मकुलीच्या पवित्रतेला, दारूनं तिलांजलि दिली ' इत्यादि बोलतो, तेव्हां श्रेष्ठ अथवा वडील माणसांची स्तुति त्यांत दिसून येतेच. साधारणपणें आपण आपल्यास पश्चात्तापाचे भरांत बोलून घेतांना आपल्या कुलांतील श्रेष्ठ माणसांचा उल्लेख करतोच. तेव्हां या दोन्ही व्याख्यांचें समाधान एकच व्याख्या करूं शकते. या उदाहरणांतील कोणती गोष्ट प्रामुख्यानें घ्यावयाची एवढाच प्रश्न आहे, पण ह्यांत वस्तुतः फरक आहेसें दिसत नाहीं.

(६) प्रतिज्ञा करणें यास **व्यवसाय**[८८] म्हणतात. उदाहरणार्थ सुधाकर " कायम, कायम, अगदीं कायम, आपल्या बाळाची शपथ घेऊन सांगतों आजपासून दारू अगदीं वर्ज." इत्यादि प्रतिज्ञा करतो

(७) कार्याच्या विरुद्ध जाणें यास **विरोध**[८९] म्हणतात. उदाहरणार्थ, सुधाकरानें एकदां शपथ घेतलेलीच असते पण तीच आनंदाची गोष्ट बाळास सांगण्यास सिंधू सांगते, त्यावरून तो पुन्हां एकवार " तुझी शपथ घेऊन सांगतों कीं, या सुधाकरानें आजपासून दारू कायमची सोडली " असें म्हणतो ह्यावरून कार्याचा म्हणजे दारूनें होणाऱ्या सुधाकराच्या नाशाचा नाश झाला कीं काय, असें क्षणभर वाटतें.

---

(८४) भा. ना. १९–८६
(८५) भा. ना. १९–८६
(८६) सा. ६–१०४
(८७) द. १–४६.
(८८) भा. ना. १९–८७
(८९) भा. ना. १९–८७

(८) उद्दिष्ट कार्य सुचविणाऱ्या गोष्टीस **प्ररोचना**[९०] म्हणतात. जसें, शास्त्रीबुवा–" सुधाकर, तळीरामाचा आजार वाढत चालल्यानें त्याच्याभोंवतीं आळी पाळीनें जागता सप्ता करावयाचा आहे. म्हणून लवकर चल," असें म्हणतात व यावरून मद्यपानाकडे सुधाकर पुन्हां झुकणार असें वाटूं लागतें.

(९) अनुमान काढून बोलणें याला **विचलन**[९१] म्हणतात. शास्त्रीबोवांस सुधाकर ' मीं दारु सोडली आहे, येत नाहीं, असें म्हणतो, पण मद्यप्यांच्या दारू न पिण्याबद्दलच्या निश्चयाची किमत स्मशानवैराग्याच्या बरोबरीची असते, हें जाणून सुधाकराच्याहि बाबतींत तसेंच होणार, असें त्यावरून अनुमान काढून शास्त्रिबुवा म्हणतात " आम्ही तर जातोंच, पण तूं आपण होऊन न आलास तर यज्ञोपवीत काढून ठेवीन."

दशरूपकांत[९२] व प्रतापरुद्रीयांत[९३] ऐटमारणें म्हणजे विचलन असा अर्थ केला आहे. वरील उदाहरणांत शास्त्रीबुवांच्या भाषणांत ऐट दिसून येतेच व अनुमान काढणाऱ्यांस आपलें अनुमान बरोबर आहे, अशी खात्री वाटत असल्यास त्यांच्या बोलण्यांत ऐट असतेच; तेव्हां या दोनहि व्याख्या वस्तुतः भिन्न नाहींत, असें वाटतें.

(१०) बीजाचें फल जवळ आलेंसें वाटणें म्हणजे **आदान**[९४]. जसें " आपल्या अघोर घातुक शक्तीनें सुधाकराच्या गळ्याला मगरमिठी मार, मग या कंठालिंगनानें सुधाकराचे प्राण कंठाशीं आले तरी बेहत्तर " हें सुधाकराचें भाषण.

(११) एकाद्याचा अपमान करणें ह्यास **छेदन**[९५] म्हणतात. मात्र या अपमानामुळें उद्दिष्ट कार्याला मदत झाली पाहिजे. सुधाकर आर्यमदिरामंडळापैकीं जो कोणी भेटेल त्यास नोकरी पाहून देण्यासाठीं विनवितो. पण त्यापैकीं कोणी त्याला मदत तर करीत नाहींच; उलट ' बेशरम मनुष्या ! भलत्या गोष्टीची भलत्या ठिकाणीं आठवण करून द्यायला तुला लाज नाहीं वाटत ! ' इत्यादि प्रकारें त्याचा एक सोबती बोलतो व ह्याप्रमाणें सारखा अपमान होत गेल्यानें निराश झालेल्या सुधाकरास दारूशिवाय दुसरा मार्गच दिसत नाहीं व दारू पिण्याची त्यास परत इच्छा होते.

नाट्यशास्त्रांत ' छादन ' असें यास नांव आहे, पण वरील प्रकारें अर्थ करावयाचा झाला तर छादनाच्या ऐवजीं छेदन असाच पाठ असावा. कारण अपमान

---

(९०) भा. ना. १९–८८ (९१) भा. ना. १९–८८
(९२) द. १–४८ (९३) प्र. रु. पृ. ११८
(९४) भा. ना. १९–८९ (९५) भा. ना. १९–८९

कारक भाषणानें छादन होतें हें म्हणण्यांत काय अर्थ आहे? अपमानकारक भाषणानें हृदय छिन्न होणें बरोबर आहे. शिवाय पूर्वीच्या लिहिण्याच्या पद्धतींत काना व मात्रा यांचा पुष्कळदां घोटाळा होत असे. म्हणून छादनाच्या ऐवजीं छेदन पाठ घेतला आहे. छेदनाचींच निरनिराळ्या लोकांनीं निरनिराळीं लक्षणें दिलीं आहेत. उदाहरणार्थ, नाट्यशास्त्राचे एका प्रतींत 'अपमानादिजनितः संमोहश्छेदनं' असा पाठ आहे, तर साहित्यदर्पणांत[१६] 'तदाहुश्छादनं पुनः। कार्यार्थमपमानादेः सहनं खलु यद्भवेत्।' असा पाठ आहे. व दशरूपकांत[१७] 'छलनं चावमाननम्' असा पाठ आहे. सर्व पाठांत अपमान होणें ही गोष्टी सामान्य आहे. त्या अपमानाचा परिणाम काय होतो ह्यासंबंधींचा प्रश्न आहे. पण अपमान झाला असतां वरील सर्व गोष्टीहि संभवूं शकतात, हें सुधाकराच्या उदाहरणावरून दिसून येतें. पहिल्यापहिल्यानें सुधाकर आपल्या कार्याकडे-नौकरी मिळविण्याच्या कार्याकडे लक्ष ठेऊन अपमान सहन करतो. पण पुढें जेव्हां त्याला अपमानाशिवाय दुसरें कांहीं आढळून येत नाहीं, तेव्हां तो पूर्ण निराश होऊन दारू पिण्याचा निश्चय करतो.

(१२) एकादी गोष्ट उघड उघड सांगणें म्हणजे **व्याहार**[१८]. उदाहरणार्थ— " सुधाकर—आतां यापुढें एक दारू—प्राण जाईपर्यंत दारू—शेवटपर्यंत दारू. "

(१३) तिरस्कारानें बोलणें यास **द्युति**[१९] म्हणतात. रामलाल सुधाकराचे हातांतून पेला घेऊं लागतो. तेव्हां सुधाकर त्यास " बेअकली नादान! दूर हो! खबरदार एकपाऊल पुढें टाकशील तर " या प्रकारें बोलतो.

२७ मुखापासून विमर्शापर्यंत बीज व त्याच्या शिवाय इतर ज्या ज्या गोष्टी सांगितल्या असतील, त्या सर्व गोष्टींचें एकीकरण करून त्या सर्वांचा समारोप ज्या भागांत केलेला असतो त्या भागास निर्वहण असें म्हणतात. ह्या भागांत फलप्राप्ति झालेली दाखवावयाची असते, उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्रांतील बीज म्हणजे मालविकेबद्दलचा राजाचा अनुराग होय. या नाटकाच्या मुखसंधींत हरदत्त व गणदास यांच्या भांडणामुळें राजास मालविका प्रत्यक्ष पहावयास मिळणार असा आरंभ होऊन प्रतिमुख संधींत ती प्रत्यक्ष पहावयास मिळून राजाच्या मनांत असलेला तिच्याविषयींचा अनुराग दृढ होतो. पुढें गर्भसंधींत त्यांची प्रत्यक्ष गांठ पडून तो फलोन्मुख होतो. विमर्शसंधींत राणीनें तिला कैदेंत टाकल्यामुळें संविधानकास निराळा ओघ लागतो कीं काय असें वाटतें. पण विदूषकाच्या युक्तीनें तिची सुटका होते व या संधीचे शेवटीं राणीनें अट घातल्याप्रमाणें, मालविकेच्या लत्ताप्रहारानें अशोकास

---

(१६) सा. ६-१०७ (१७) द. १-४६
(१८) भा. ना. १९-९० (१९) भा. ना. १९-९०

पांचदिवसांचे आंत फुलें येऊन तिला इष्ट प्राप्ति होणार, अशी खात्री वाटूं लागते. येथपासून पुढील सर्व कथाभाग निर्वहण संधींत येतो. ह्या शेवटील अवस्थेंतील कोणत्याहि नाटकाचा कथाभाग पाहिल्यास त्यांत साधारणपणें खालील तेरा[१००] विभाग दिसून येतात.

(१) बीजाचा पुन्हा उल्लेख करणें म्हणजे **संधि**.[१०१] उदाहरणार्थ "विदूषक —तथापि सविशेषालंकृता मालविका । तत्रभवत्री कदाचित् पूरयति भवतो मनोरथम् । "

(२) कार्यप्राप्ति करून घेण्याच्या मार्गास ज्या विभागांत दाखविलेलें असतें, त्यास **विबोध**[१०२] म्हणतात. उदाहरणार्थ ' तपनीयशोकस्य कुसुमशोभादर्शनेन ममारम्भः सफलीक्रियताम् ' ह्या मिषानें राणी राजास बोलावून त्याच्या स्वाधीन मालविका करते. म्हणून ह्या बोलावणें पाठविण्यास विबोध म्हटलें आहे. कारण इथें मालविकेच्या प्राप्तीस खरा आरंभ होतो.

(३) फल मिळणार असें ज्यावरून सूचित होतें त्यास **ग्रथन**[१०३] म्हणतात जसें—" विदूषक—भो विश्रब्धो भव । अस्मासु सन्निहितेष्वपि धारिणी पार्श्व-परिवर्तिनीं मालविकामनुमन्यते । " ह्याप्रमाणें बोलून विदूषक धारिणीच्या हेतूची सूचना करतो.

(४) झालेली गोष्ट सांगणें ह्यास **निर्णय**[१०४] म्हणतात. उदाहरणार्थ— दासी–' शृणोतु भर्ता,' म्हणून राजास मालविकेवर आलेल्या संकटाचा इतिहास सांगूं लागते.

(५) निन्दायुक्त वचन बोलणें म्हणजे **परिभाषण**[१०५]. उदाहरणार्थ राणीला मालविका उच्च कुळांतील आहे, हें कळून आल्यावर आपण केलेल्या तिच्या छळा-बद्दल वाईट वाटतें व ती स्वतःचीच पुढील प्रमाणें निंदा करते " कथं राजदारिकेयं ! चंदनं खलु मया पादुकापरिभोगेन दूषितम् । "

(६) इष्ट गोष्ट मिळणार असें वाटल्यानें मनास संतोष वाटणें, यास **धृति**[१०६] म्हणतात. जसें—" धारिणी—भगवति त्वयानुज्ञाता इच्छाम्यार्यसुमतिना प्रथमसंभावितामार्यपुत्रस्य मालविकां प्रतिपादयितुम । " हें ऐकून जणूं इष्ट गोष्ट साध्य झालीच असें वाटून मालविका व अग्निमित्र दोघांनाहि आनंद होतो.

---

(१००) भा. ना. १९–६२, ६३ (१०१) भा. ना. १९–९१
(१०२) भा. ना. १९–९२, (१०३) भा. ना. १९–९२
(१०४) भा. ना. १९–९३, (१०५) भा. ना. १९–९३
(१०६) भा. ना. १९–९४,

(७) शुश्रूषादि गोष्टींच्या मार्गानें आराधन करणें यास **प्रसादन**[१०७] म्हणतात. इरावतीनें राजाचा एकवेळ अपमान केलेला असतो, म्हणून त्याची आराधना करण्याकरतां मालविकेच्या व त्याच्या लग्नाला संमति देऊन ती त्यांची ह्याप्रकारें सेवा करते. जसें " उपचारातिक्रमेण तदाहमपराद्धा सांप्रतं पूर्णमनोरथेन भर्त्रा प्रसादमात्रेण सम्भावितव्येति "

(८) **आनंद**[१०८] म्हणजे इष्टवस्तु प्राप्त होणें. धारिणी जेव्हां राजास मालविकेचा स्वकार करण्यास सांगते तेव्हां राजास आनंद होऊन " देवि, त्वच्छासनादप्रत्युत्तरा वयम् " असें म्हणतो.

(९) दुःख नाहींसें होणें यास **समय**[१०९] म्हणतात. मुलाचें कुशल ऐकून चिंतातुर असलेली राणी म्हणते " अनेनेदानीमाश्वसिति मे हृदयम् । "

(१०) सामदानपूर्वक भाषण करणें म्हणजे **भाषण**[११०]. जसें धारिणी "आर्यपुत्र इदं प्रियनिवेदनानुरूपं पारितोषिकं प्रतीच्छतु " असें म्हणून मालविकेस देते.

(११) अकल्पित असें कांहीं मिळणें किंवा ऐकूं येणें यास **उपगूहन**[१११] म्हणतात. मालविकेबद्दलची माहिती अगदीं अनपेक्षितपणें कळून ती दासी नसून राजकन्या असल्याचें कळतें व हें सर्व अकल्पित झालेलें पाहून सर्वांस आश्चर्य वाटतें.

(१२) फलप्राप्ति पूर्णपणें पुढें दिसून येणें यास **पूर्वभाव**[११२] म्हणतात. धारिणी जेव्हां " जयसेने, गच्छ तवत्कौशेयपत्रोर्णमस्यै शीघ्रमुपहर " म्हणते तेव्हां तिचा हेतु राजास उघडपणें कळतो. म्हणून हा पूर्वभाव आहे.

(१३) वर मिळणें यास **काव्यसंहार**[११३] म्हणतात. जसें " धारिणी—आज्ञापयत्वार्यपुत्रः किं भूयोऽपि प्रियमनुतिष्ठामि । राजा—किमतःपरमपि प्रियमस्ति । "

(१४) देवाची म्हणा, राजाची म्हणा, ज्यांत स्तुति केलेली असते त्यास **प्रशस्ति**[११४] म्हणतात. राजा—

त्वं मे प्रसादसुमुखी भव चण्डि नित्य-
मेतावदेव मृगये प्रतिपक्षहेतोः ।
आशास्यमीतिविगमप्रभृति प्रजानां
संपत्स्यते न खलु गोप्तरि नाग्निमित्रे ॥

---

(१०७) भा. ना. १९–९४ (१०८) भा. ना. १९–९५
(१०९) भा. ना. १९–९५ (११०) भा. ना. १९–९६
(१११) भा. ना. १९–९६ (११२) भा. ना. १९–९७
(११३) भा. ना. १९–९७ (११४) भा. ना. १९–९८

२८ ह्याप्रमाणें या संध्यंगांचा विचार झाला. ह्या संध्यंगांच्या संख्येबद्दल मात्र जरासा वाद आहे. नाट्यशास्त्रकारानें हीं अंगें दिल्यानंतर यांची "चतुःषष्टि[११५] बुधैर्ज्ञेयान्येतान्यंगानि संधिषु" अशी चौसष्ट म्हणून संख्या दिली आहे. पण त्यानें दिलेल्या अंगांची बेरीज करतां ती पांसष्ट आहे, असें आढळून येतें. नाट्यशास्त्रकारास अनुसरूनच साहित्यदर्पणकारानें हीं पांसष्ट अंगेंच दिलीं आहेत, असें सांगितलें आहे. पण टीपेंत[११६] निर्वहणांगांत प्रशस्ति न मानणाऱ्यांच्या मतानें गर्भांत प्रार्थना मानावी असें सांगून चौसष्टच संख्या बरोबर कशी होते याचें समर्थन केलें आहे. यासच अनुसरून दशरूपककार गर्भांतील प्रार्थना हें अंग मानीत नाहीं व अशा तऱ्हेनें आपली चौसष्ट संख्या बरोबर करतो. अभिनवगुप्त नाट्यशास्त्रावरील आपल्या टीकेंत 'केचिदत्र अन्यतममङ्गं (प्ररोचनां) नाद्रियन्ते । द्वादशाङ्गमेवैतां संधिमाहुः । अन्येतु त्रयोदशाङ्गत्वेऽप्यस्य निर्वहणसंधौ प्रशस्तेर्गणनमन्याय्यमिति तस्यापि त्रयोदशाङ्गत्वात् चतुःषष्टिसंख्यापूर्तिः" असें म्हणतो. यावरून तो विमर्श अंगांतील प्ररोचना व निर्वहण अंगांतील प्रशस्ति यांचा विकल्प मानतो असें वाटतें. पण ह्या प्रमाणें 'विकल्प' करीत बसण्यापेक्षां प्रशस्ति हें संध्यंगच मानूं नये. नाटकाच्या आरंभीं असलेला मंगलाचरणाचा श्लोक ज्याप्रमाणें अत्यावश्यक आहे त्याचप्रमाणें नाटकाच्या शेवटील प्रशस्ति म्हणजे भरतवाक्य हें अत्यावश्यक आहे. नांदीचा श्लोक ज्याप्रमाणें संध्यंगांत मोजीत नाहींत त्याचप्रमाणें भरतवाक्य किंवा प्रशस्ति मोजूं नये. शिवाय वराप्ति मिळून काव्यसंहार झाला म्हणजे मुख्य नाटकाचें काम संपलेलें असतें. काव्यसंहार हा शब्दहि हेंच सुचवितो. तेव्हां काव्यसंहार हें शेवटील संध्यंग मानावें व मंगलाचरणाच्या श्लोकाप्रमाणें आवश्यक असलेलें भरतवाक्य, त्या श्लोकाप्रमाणेंच संध्यंगांत मोजूं नये, तर स्वतंत्र समजावें, म्हणजे ही चौसष्ट संख्या बरोबर होईल.

२९ हीं संध्यंगें निरनिराळ्या पुस्तकांतील वाचलीं असतां असें आढळून येतें कीं, मुखसंधींतील बाराहि अंगांचीं नांवें सर्वांच्या मतें एकच आहेत. प्रतिमुखसंधींत मात्र नाट्यशास्त्राच्या एका प्रतींत तापन हें संध्यंग आहे. तर दुसऱ्या प्रतींत शमन म्हणून त्याच्या ऐवजीं दुसरेंच एक संध्यंग आहे. प्रगयण या अंगाबद्दलच्या नांवाबद्दलचा विचार वर केलाच आहे. बाकी राहिलेलीं प्रतिमुखाचीं अंगें एकच आहेत. गर्भांगांत नाट्यशास्त्रकार ज्यास क्षिप्ति म्हणतो त्यासच दशरूपककार व साहित्यदर्पणकार आक्षेप असें म्हणतो, तसेंच नाट्यशास्त्रकार ज्यास विद्रव म्हणतो त्यास दशरूपककार संभ्रम म्हणतो. बाकी जो कांहीं फरक आहे तो वर दिलाच आहे. विमर्श संधींत नाट्यशास्त्रकारानें सांगितलेलें व्यवसाय हें अंग साहित्यदर्पणकार किंवा

(११५) भा. ना. १९-६४ (११६) सा. द. ६-११५

दशरूपककार कोणीच मानीत नाहींत. ह्या ऐवजीं दशरूपकार 'विद्रवो बधबन्धादि' म्हणून विद्रव नांवाचें एक स्वतंत्रच अंग मानतो. साहित्यदर्पणकार व्यवसायाप्रमाणेंच नाट्यशास्त्रांतील विचलन हेंहि अंग न मानतां त्या दोहोंऐवजीं खेद व प्रतिषेध अशीं दोन नवीनच अंगें मानून त्यांची 'ईप्सितार्थप्रतीघातः प्रतिषेध इतीष्यते ।'[117] व 'मनश्चेष्टासमुत्पन्नः खेदः खेद इति स्मृतः ।'[118] अशीं लक्षणें देतो. नाट्यशास्त्राच्या कांहीं प्रतींत साहित्यदर्पणकारानें दिलेलीं वरील दोनहि अंगें सांपडतात, व त्यांच्या व्याख्याहि बरोबर साहित्यदर्पणकाराच्या व्याख्यांसारख्याच आहेत. यावरून साहित्यदर्पणकाराजवळ हीं अंगें असलेली नाट्यशास्त्राची प्रत असावी असें दिसतें. नाट्यशास्त्रांत ज्या अंगास निरोध म्हणून म्हटलें आहे त्यास दशरूपांत व साहित्य-दर्पणांत विरोधन असें म्हटलें आहे. याठिकाणीं विरोध हेंच नांव बरोबर असावें, असें वाटतें. त्याचप्रमाणें निर्वहण अंगांतहि नाट्यशास्त्रांत निरोध म्हणून एक अंग दिलें आहे. त्याच्याच ऐवजीं ह्या अंगाला दुसरे विबोध असें म्हणतात. तेव्हां इथेंहि निरोधाच्या ऐवजीं विबोधच नांव द्यावें असें वाटतें. बाकी राहिलेलीं नांवें सारखींच आहेत.

३० हीं चौसष्ट अंगें नाट्यशास्त्रानें दिलेल्याच क्रमानें नाटकांत घालावींत असें उद्भटप्रभृति[119] कांहीं लोकांचें म्हणणें आहे. पण हीं दर एक नाटकांत याप्रमाणें घातलीं तर नाट्यसंबंधाचे नियम अतिशय कडक होऊन कवीच्या लेखणीला प्रतिभेचे मोकळे खेळ दाखविण्यास स्वातंत्र्य न मिळून सर्व नाटकें एकाच सांच्यांतून काढल्याप्रमाणें होतील. शिवाय वरीलप्रमाणें उद्भटप्रभृतींच्या म्हणण्यास नाट्यशास्त्रांत आधारहि दिसत नाहीं. कारण नाट्यशास्त्रांत ह्या संध्यंगा-संबंधीं सांगतांना:-

> कविभिः काव्यकुशलै रसभावमपेक्ष्य तु ।
> संमिश्राणि कदाचित्तु द्वित्रियोगेन वा पुनः ।
> ज्ञात्वा कार्यमवस्थांच कार्याण्यंगानि संधिषु[120] ॥

असें सांगितलें आहे. शिवाय नाट्यशास्त्रकारानें प्रत्येक संधीचीं अंगें ज्या क्रमानें सांगितलीं आहेत त्याच क्रमानें त्यांचें वर्णन केलेलें नाहीं व ही गोष्ट लक्षांत घेऊन अभिनवगुप्तानें नाट्यवेदविवृतींत 'अत्रोद्देश्यक्रमत्यागेन यत्केषांचिदंगानां लक्षणं तत् क्रमानियमसूचनार्थम् ।' असें म्हटलें आहे दशरूप टीकाकार याहि पुढें जाऊन प्रत्येक संधीतील कांहीं अंगें मुख्य म्हणून अपरिहार्य व कांहीं गौण म्हणून सांगतो,[121] व ध्वन्यालोककार तर

(११७) सा. ६-१०५ (११८) सा. ६-१०५
(११९) अ. ना. १९-६३ टी. (१२०) भा. ना १९-९९-१००
(१२१) द. १-२९ टी. ३५ टी. ४२ टी. ४८ टी.

संधिसंध्यंगघटनं रसाभिव्यक्त्यपेक्षया ।

न तु केवलया शास्त्रस्थितिसंपादनेच्छया ॥[१२२]

म्हणजे संधि व संध्यंगांची रचना शास्त्रांत सांगितलेली आहे म्हणून त्याचक्रमानें करूं नये तर ती रसाला पोषक होईल अशा तऱ्हेनें करावी असें सांगतो. या सर्वांवरून व प्रत्यक्ष नाटकांत हीं याच क्रमानें व सर्वचीं सर्व आढळून येत नाहींत यावरून, नाट्यलेखनास या संधिसंध्यंगरूपी शृंखलेनें बद्ध करावें, असा नाट्यशास्त्राचा हेतु दिसत नाहीं.

३१ या संध्यंगांशिवाय नाट्यशास्त्रांत साम, दान, दण्ड, भेद, प्रदान, वध, प्रत्युत्पन्नमतित्व, गोत्रस्खलित, साहस, भय, ऱ्ही, माया, क्रोध, ओज, संवरण, भ्रांति, दूत, लेख, स्वप्न, चित्त व मद अशीं एकवीस[१२३] सन्ध्यन्तरें दिलीं आहेत व तीं निरनिराळ्या संधींत जरूर असतील तशीं घालावीत असें सांगितलें आहे, पण अशा प्रकारचीं संध्यंतरें शोधावयास गेलें, तर त्यांचे एकवीस काय पण एकशें एकवीस भेद केले तरी पुरें पडणार नाहींत. सबब त्या भानगडींत न पडतां बऱ्याच लांबलेल्या या प्रकरणाचा येथेंच निरोप घेतलेला बरा.

---

(१२२) ध्वन्यालोक ३-१२ (१२३) भा. ना. १९-१०१ ते १०३

*

प्रकरण ९ वें.

नाट्यपात्रें.

योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः ।
सोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥ [1]

१ नाट्यकवीनें कोणताहि उद्देश मनांत धरून ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक कोणताही कथाभाग घेण्याचें ठरविलें, त्या कथाभागावरून धर्म, अर्थ, काम यांपैकीं कोणतेंहि फल दाखविण्याचा विचार केला, तो कथाभाग ज्या शब्दचित्रांत सांगावयाचा त्या शब्दांचा–नाट्यकाव्याचा–त्यानें कितीहि करून अभ्यास केला, तरी तो कथाभाग ज्या व्यक्तींच्या मार्फत त्यास दृश्यस्वरूपांत आणून दाखवावयाचा असतो त्या व्यक्तींचे स्वभाव, गुण, दोष, त्यांतील वैशिष्ट्य, या गोष्टींचा त्यानें बारकाईनें अभ्यास केल्याशिवाय सर्व व्यर्थ आहे. नाटक हें अमानुष ध्येयात्मक व्यक्तींचें चरित्र नसून सामान्यपणें ' लोकवृत्तानुकरणम् ' असतें. नाटक चाललें असतां सर्वच पात्रें जर कोणताहि अद्वितीय स्वार्थत्याग हंसत हंसत करणारीं, दगडांपासून स्त्रिया उत्पन्न करणारीं, सहज लीलेनें अंगुल्यग्रावर पर्वत धारण करणारीं, मृताला संजीवनी देऊन उठविणारीं, एका पुच्छानें समग्र लंकेला वेढा घालणारीं दैवी पात्रें असतील, तर त्यांच्यामार्फत शिकविला जाणारा धडा लोकांच्या मनावर ठसणार नाहीं. त्यांनीं कोणतीहि वस्तु प्राप्त करून घेतली, फार काय त्यांनीं स्वर्गांतून कल्पवृक्ष खालीं आणला तरी त्यांच्या लीला पाहून प्रेक्षक तेवढ्यापुरते, अरबी भाषेंतील सुरस गोष्टी वाचतांना वाचक जसे रंगून जातात तसे रंगून जातील, पण त्या क्षणापुरतेच. वरील गोष्टी वाचल्यानंतर झोंपेंतून जागें झाल्याप्रमाणें वाचक जसे सत्यसृष्टीकडे पाहूं लागतात व त्यावेळीं त्या वाचलेल्या गोष्टी जशा त्यांना स्वप्नवत् भासतात, त्याप्रमाणेंच प्रेक्षकांस दुसऱ्या क्षणींच तीं अलौकिक कृत्यें असत्य–सत्यसृष्टीच्या बाहेरील–भासूं लागतील व त्यांच्या मनांत आपल्या परिस्थितींत व नाटकांतील गोष्टीच्या परिस्थितींत साम्य पाहण्याचें आलेंच, तर त्यांस त्या कवीनें त्या नाटकावरून शिकविलेले धडे आपल्यासारख्या क्षुद्र माणसांसाठीं नसून ते दैवी लोकांकरितां आहेत, आपल्या हातून अशीं कृत्यें होणें नाहीं, आपलें दौर्बल्य कुठें व या पात्रांचें शौर्य, धैर्य इत्यादि गोष्टी कुठें असें वाटून त्यांची चित्तवृत्ति आशापूर्ण होण्याऐवजीं खालीच तर निराश व निरुत्साही होईल व आत्मविश्वास पार उडून गेलेल्या माणसाचा जसा आत्मघात होतो तद्वत् त्यांच्या मनश्चक्षूं

---

(१) भा. ना. १–८५ (२) भा. ना. १–७९

समोर तें चित्र राहिलेंच तर आपल्या क्षुद्रतेची व दीनतेची लज्जा व उन्नतीची निराशा होऊन ते हतबल होतील. आणि म्हणूनच रामासारखें दैवी पात्र रंगवितांना राम हा देव, कोणी तरी अलौकिक, असामान्य पुरुष आहे, त्याला मानवासारखें रडकें मन नाहीं, हें न भासूं देण्याकरितां भवभूतीसारख्या उत्तम नाट्यकवीस उत्तररामचरित्रांत रामाला अथपासून इतिपर्यंत सारखें रडत, शोक करीत, देहभान विसरावयाला लावीत, उन्मत्ताप्रमाणें बडबडत ठेवावें लागलें आहे. सारांश काय तर कवीला जगांत प्रत्यक्ष दिसून येणाऱ्या व्यक्तींत जे जे गुणदोष असतील, त्यांच्यांत जे विशेष असतील, त्यांच्यांत जे आचारविचार असतील, त्या सर्वांसह त्या व्यक्ति घेऊन त्यांच्या गुणदोषांच्या कलाकलानेंच धडे शिकवावयाचे असतात. त्याला आपल्याकरतां त्या व्यक्तींत सुधारणा करून घ्यावयाची नसते तर त्यांच्या गुणदोषांच्या अभ्यास करून त्यांची योग्य ठिकाणीं योग्य योजना करावयाची असते. कवि हा सृष्टिकर्ता तर खराच पण तो निर्जीव सृष्टिकर्ता. त्यानें योग्य व्यक्तींतील गुणदोषांची निवड करून, त्यांची इष्ट तशी मांडणी करून, त्यावर वाटेल ती शब्दसृष्टि निर्माण करावी; पण सजीवसृष्टींत फेरबदल करण्याचा त्यास अधिकार नाहीं. म्हणूनच भरतानें साधारणपणें स्त्रीपुरुषांत भिन्न भिन्न स्वभाव कसे दिसून येतात, त्यांच्यांत काय काय विशेष असतात इत्यादि गोष्टींचें यथासांग वर्णन करून नंतर साधारणपणें नाटकांत किती प्रकारचीं पात्रें येऊं शकतात, तीं कोणत्या गुणांनीं युक्त असावींत, त्यांचे आचारविचार कसे असावेत, हें सांगितलें आहे. म्हणून आपणहि यांचा याच प्रकारें विचार करूं.

२ जगांतील व्यक्ति साधारणपणें तीन[3] प्रकारच्या दिसून येतात. पुरुषांत कांहीं ज्ञानी, मनोनिग्रही, निरनिराळ्या कलांत निपुण, शास्त्र, इतिहास, धर्म इत्यादि गोष्टींचा अभ्यास केलेले, भूतदयेनें प्रेरित होऊन आपल्या शीलाप्रमाणें, धर्माप्रमाणें वागणारे असतात[4]. उलट[5] कांहीं त्यांच्याविरुद्ध म्हणजे दुष्ट, निर्बल, दुराचारी, चहाडखोर, स्त्रीलंपट, भांडखोर असतात, त्यांची बुद्धि अगदीं कोती असून ते नाना प्रकारच्या गोष्टी करण्याचा आव घालून स्वाभाविकपणेंच त्या मध्येंच सोडून देतात. त्यांना चांगलें कोण वाईट कोण, हें कळण्याइतकी अक्कल नसते. ते सहजा सहजीं क्रोधाला बळी पडतात व तसाच दुसऱ्याचा अवसानघात करतात. यांपैकीं पहिल्या प्रकारच्या लोकांना उत्तम प्रकृतीचे व दुसऱ्यांना अधम किंवा नीचप्रकृतीचे लोक म्हणतात. मध्यम[6] प्रकृतीचीं माणसें बोलूनचालून मध्यमच. त्यांच्या अंगीं उत्तम प्रकृतीच्या लोकांइतकें मानसिक सामर्थ्यहि नसतें व नीचप्रकृतीच्या

(३) भा. ना. २४-१ (४) भा. ना. २२-८६ ते ८८
(५) भा. ना. २४-८९ ते ९२

लोकांइतकें त्यांचे काळीज उलटेंहि झालेलें नसतें. त्यामुळें त्यांच्यांत कांहीं दोष व कांहीं गुण यांची सळमिसळ असते[६].

३ भरताच्या मतानें नाटकांतील नायक उत्तम प्रकृतीचे असावेत[७]. ह्या उत्तम प्रकृतीच्या माणसांत वरील गुण असतातच; पण नायक हा नाटकांत मुख्य असल्यानें भरतानें नायकाचे विशेषतः दाखविण्यासारखे आठ सात्विक गुण सांगितले आहेत. हे आठ सात्विक गुण म्हणजे शोभा, विलास, माधुर्य, गांभीर्य, स्थैर्य, तेज, ललित व औदार्य हे होत. आपल्याहून सत्वानें, बलानें अथवा धनानें कमी असलेल्या माणसाशीं क्षमाशीलपणानें वागणें व आपणांहून श्रेष्ठ असतील त्यांचे गुण आपल्या ठिकाणीं आणण्याची खटपट करणें, याला **शोभा** म्हणतात. बोलणें नेहमीं स्मितयुक्त, गोड व चालणें किंवा पहाणें ऐटदार असणें याला **विलास** म्हणतात. मनांत फार मोठी खळबळ उडाली असतां बाहेर विकार न दाखविणें व दिसलाच तरी मोहकपणानेंच दिसूं देणें यास **माधुर्य** म्हणतात. धार्मिक, आर्थिक किंवा दुसऱ्या कोणत्याहि प्रकारच्या हातीं घेतलेल्या कामांत कोणतेंहि संकट उत्पन्न झालें तरी एकदां अंगीकृत कार्य ज्या चित्तवृत्तीमुळें मनुष्य सोडीत[८] नाहीं, त्या चित्तवृत्तीस स्थैर्य म्हणतात. एकाद्याविषयीं राग आला असतां, इष्ट गोष्ट प्राप्त झाल्यानें आनंद झाला असतां, अथवा कोणत्याहि प्रकारचें भय वाटलें असतां, मनांतील विकार ज्या गुणामुळें कळून येत नाहींत त्यास **गांभीर्य** म्हणतात. अगदीं स्वाभाविकपणेंच शृंगारास अनुकूल असें मोहक स्वरूप व तशीच वागणूक असणें यास **ललित** म्हणतात. आपल्या किंवा दुसऱ्या माणसास संकटकाळीं गोड बोलून मदत करणें अथवा आपल्या जवळील कोणत्याहि गोष्टीचें आनंदानें दान करणें यास **औदार्य** म्हणतात. प्राण जाण्याची वेळ आली असतांहि अपमानासारख्या गोष्टी सहन न करणें यास **तेज** म्हणतात. जगांत दिसून येणारे व नायकांत घालण्यासारखे हे आठ सात्विक गुण आहेत. नायक ज्या प्रकारचा असेल त्या त्या प्रकारास योग्य असे ह्या आठ गुणांपैकीं गुण वेळोवेळीं त्याच्यांत असलेले दाखवावेत. शृंगार रसांत विशेष प्रकारें नायकाचे जे गुण खुलवून दाखवावयाचे असतात त्यांपैकीं कांहीं सहज असतात व कांहीं आहार्याभिनयाचे मदतीनें त्याच्या ठिकाणीं दाखवावयाचे असतात.[९] शृंगारांतील नायक कामशास्त्रांत निपुण, रूप, शील, यौवन, व धन यांनीं युक्त असावा व शिवाय त्याला निरनिराळे सुंदर पोषाक करण्याची आवडहि असावी. तो गोड भाषण करणारा, चतुर, सुंदर, चारित्र्यानें शुद्ध, मनांत कांहीं टोंचणी नसलेला

---

(६) भा. ना. २४-८९ (७) भा. ना. २४-२
(८) भा. ना. २४-३१ ते ३९ (९) भा. ना. २३-३

म्हणजे निःशंक असावा. तो सहृदय, सहिष्णु, आपलीच प्रौढी न गाणारा पण लोकांसमोर गयावया न करणारा म्हणजे स्वाभिमानी, उदार, शूर, काळवेळ पाहून आचरण करणारा, सहज वश होणारा, आपल्या पत्नीवर दृढ विश्वास ठेवणारा, योग्य मार्गानें आचरण करणारा व आपल्या सुखांत दुसऱ्यास वांटेकरी करणारा असावा.[१०]

४ ज्याप्रमाणें मुख्य पुरुष, प्रकृती व त्यांपैकीं उत्तम पुरुषांतील नायकांत दाखविण्याचे विशेष गुण सांगितले, त्याचप्रमाणें स्त्रियांच्या मूळ प्रकृति व त्यांच्यांत दिसून येणारे सहज व कृत्रिम गुण हि भरतानें सांगितले आहेत. पुरुषांप्रमाणें स्त्रियाहि मूलतः तीन प्रकारच्या असतात.[११] म्हणजे कांहीं स्त्रिया उत्तम प्रकृतीच्या, कांहीं मध्यम प्रकृतीच्या व कांहीं अधम प्रकृतीच्या असतात. पुरुषांप्रमाणेंच उत्तम प्रकृतीच्या स्त्रियाच नाटकांत नायिका म्हणून घातल्या जातात.

५ पूर्वीच्या संस्कृत नाटकांतील नायिका घेतली, तर ती वसंतसेनेप्रमाणें प्रियकरावर निर्व्याज प्रेम करणारी वेश्या अथवा मालविकेप्रमाणें अन्तःप्रेम करणारी कुमारिका, किंवा धारिणिप्रमाणें शक्य तोंवर राजाचें मन दुसऱ्यावर बसूं न देणारी सम्राज्ञी अथवा इरावतीप्रमाणें राजाचें प्रेम आपल्या व्यतिरिक्त दुसऱ्यावर गेल्यास मत्सरानें जळणारी मानवी स्त्री, अथवा मंदोदरीप्रमाणें किंवा भानुमतीप्रमाणें राजाचा कल पाहून गोड व आर्जवयुक्त वाणीनें भलत्याच महत्त्वाकांक्षेपासून त्यास परावृत्त करूं पहाणारी त्याची अर्धांगी किंवा द्रौपदीप्रमाणें प्रेमातिशयामुळें आडपडदा नसल्यानें व त्याच प्रेमातिशयानें पतीची अवहेलना सहन न झाल्यानें त्यास वेळीं टाकून बोलून, त्याच्यांत चैतन्य उत्पन्न करणारी स्वाभिमानी स्वाधीन-भर्तृका, अशा कोणत्या न कोणत्या तरी सदरांत येईलच येईल. हल्लींच्या नाटकांतील अहिल्यादेवी प्रमाणें आपल्या तंत्रानें राज्यसूत्र चालविणारी चतुर स्त्री, किंवा राक्षसीमहत्त्वाकांक्षेतील मदालसेप्रमाणें सर्व पुरुषांना मुठींत ठेवून आपल्या स्वैर इच्छेनें थैमान घालणारी महत्त्वाकांक्षी बाई किंवा राजाचे बंडांतील प्रजेचें पुढारीपण घेऊन राजाला त्याचे धडे शिकविणारी दीनांची वाली स्त्री पूर्वीच्या कोणत्याच नाटकांत नायिका असलेली दिसून येत नाहीं. पूर्वी अजानें म्हटल्या प्रमाणें:–

'गृहिणी सचिवः सखी मिथः प्रियशिष्या ललिते कलाविधौ।'[१२] अशीच स्त्री-संबंधीं कल्पना होती. अजाचें म्हणणें हें कितपत खरें आहे, स्त्रियांना बरोबरीनें हक्क असावेत कीं नाहीं, त्यांनीं पतीला नुसतीच सल्लामसलत द्यावी कीं वेळीं अहिल्या-

---

(१०) भा. ना. २३–४ ते ७ (११) भा. ना. २४–१
(१२) र. ८–६७

देवीप्रमाणें किंवा लक्ष्मीबाईप्रमाणें तरवारही गाजवावी, त्यांनीं स्वतंत्रपणें राज्यकारभार करावेत किंवा नाहींत, हे प्रश्न सोडविण्याचें हें स्थान नव्हे. सामान्यतः स्त्रियांचें कार्यक्षेत्र अजाच्या म्हणण्याप्रमाणेंच असल्यानें व नाटक वस्तुस्थितीचें द्योतक असल्यानें, पूर्वीं मुख्य स्त्रीपात्र वर सांगितलेल्या कल्पनेनुसार 'इंद्रियार्थ'-शृंगाररसास पोषक म्हणूनच विशेषतः घालीत. ह्यामुळें भरतानें स्त्रियांचे भेद करतांना शृंगारविषयकदृष्टीनें स्त्रियांत साधारणपणें कोणते गुण असतात, त्यांपैकीं कोणते गुण नायिकेंत घातल्यास नाटक उत्तम दिसेल, शृंगारदृष्टीनें स्त्रियांचे किती भेद पडूं शकतात, एतद्विषयक गोष्टींवरून सामान्यपणें त्यांचीं शीलें किती प्रकारचीं ठरवितां येतील, तीं शीलें कोणत्या जातींच्या प्राण्यांशीं सदृश आहेत, ज्या प्राण्यांशी तीं सदृश असतील त्यांचीं त्यांस नांवें देऊन त्यांचे किती प्रकार करतां येतील, इत्यादि गोष्टींचा विचार करून ह्या दृष्टीनें जगांतील स्त्रियांकडे पाहून, त्यानें स्त्रियांत दिसून येणारे वीस गुण, त्यांचीं शीलें व त्यांचा पतींशीं असलेला संबंध पाहून त्यांचें ठरवितां येणारे निरनिराळे आठ भेद सांगितले आहेत. तेव्हां आपणही त्याचा त्याच प्रमाणें विचार करूं.

६ वर उल्लेखिलेल्या वीस गुणांपैकीं भाव, हाव व हेला हे तीन शारीरिक असतात[१३]. शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, औदार्य व धैर्य, हे सात अयत्नज[१४] असतात व लीला, विलास, विच्छित्ति विभ्रम, किलकिंचित, मोट्टायित, कुट्टमित, बिब्बोक, ललित, व विहृत हे दहागुण आपोआप शृंगार भावाच्या पाठोपाठ येणारे असतात[१५].

७ प्रथम शारीरिकगुण **भाव**. भरतानें याची व्याख्या–

वागङ्गमुखरागेण सत्वेनाभिनयेनच ।
कवेरन्तर्गतं भावं भावयन्भाव उच्यते[१६] ॥

ह्या प्रमाणें केली आहे. ह्या व्याख्येचा अर्थ, ज्याची भूमिका घेतली असेल त्याच्यासारखा पोषाख करून नट त्याच्या सारखें भाषण करूं लागला व तो मीच आहे असें समजून त्याच्यासारखें वर्तन करूं लागला म्हणजे त्या निर्विकार नटाचे ठिकाणीं कवीला इष्ट अशी जी एकप्रकाची मनःस्थिति उत्पन्न होते, तीस भाव म्हणावें असा करतां येईल. या श्लोकाचा असा अर्थ केल्यास 'भाव' या प्रकरणांत भरतानें दिलेली भावाची व्याख्या[१७] व ही व्याख्या यांत कांहींच फरक रहात नाहीं

(१३) भा. ना. २२–६ (पा. भे. सत्वभेदाः ॥) (१४) भा. ना २२–२४
(१५) भा. ना. २२–१२,१३. (१६) भा. ना. २२–८
(१७) भा. ना. ७–२ (पा. भे. सत्वेनाभिनयेन ।) अ. ना.

व भाव शब्दानें भरताचा घोटाळा झाला आहे कीं काय किंवा लेखकाचे चुकीनें तोच श्लोक नामसादृश्यानें परत जसाचे तसाच लिहिला गेला आहे कीं काय, असें वाटण्याचा संभव आहे व तो तसा एकच असल्या बद्दल श्रीशंकुक[18] म्हणतोहि. पण अभिनवगुप्त तो श्लोक व हा श्लोक भिन्न आहे असें म्हणतो आणि त्याचें हें म्हणणें बरोबर आहे असें वाटतें. भरताला भावप्रकरणांत निर्विकार, अथांग मनांत निरनिराळे हेलकावे कसे सुरू होतात हें सांगावयाचें आहे व इथें त्यास शुद्ध निर्विकार मनांत अकल्पितपणें भासूं लागणारा अलौकिक अननुभूत भाव एकाएकीं कसा उत्पन्न होतो व विशेषतः तारुण्याच्या देहलीवर पाऊल ठेवणाऱ्या स्त्रियांत शरीरधर्मानुसार स्वाभाविक रीतीनें उत्पन्न होऊन जाणिवेस येणारा पण गम्यमान न होणारा–उमजतां न येणारा–भाव कसा उत्पन्न होतो हें सांगावयाचें आहे. हा भाव त्यांच्यांत प्रथमतः कसा उत्पन्न होतो, हें कळण्याकरतां म्हणून त्यानें नटांच्या निर्विकार मनांत जसा तो भाव उत्पन्न होतो तसाच हाहि होतो, हें सांगण्याकरितां म्हणून तोच श्लोक परत घातला असावा. श्लोकसादृश्यामुळें दोन्ही श्लोक एकच आहेत, एकच उद्देशानें घातले आहेत, नव्हे चुकून दोनदां लिहिलें गेले आहेत असें श्रीशंकुका प्रमाणें कोणासहि वाटणें स्वाभाविक आहे. पण कोणत्यादि शब्दाचा अर्थ त्याच्या पुढील मागील संदर्भावरून करावयाचा असतो व त्यादृष्टीनें विचार केला असतां स्त्रियांचे शारीरिक विशेषतः शृंगारविषयक भाव सांगतांना भरतानें वरील दृष्टीनेंच तो श्लोक घातला असावा असें वाटतें. भरताच्या व्याख्येंत हा जो घोटाळा उत्पन्न झाला आहे तो होऊं नये म्हणून पुढें दशरूपककारानें 'निर्विकारात्मकात्सत्वाद्भावस्तत्राद्यविक्रिया[19]' अशी भावाची व्याख्या केली आहे. ह्या व्याख्येवरून पहातां भरताच्या व्याख्येचा वरील-प्रमाणें म्हणजे नटांत जसे भाव उत्पन्न होतात तसा निर्विकार मनाच्या स्त्रियांत शरीरधर्मानुसार हा भाव उत्पन्न होतो, असा अर्थ करणेंच बरोबर वाटतें. नटाकडे ह्या श्लोक न लावतां येण्याचे दुसरें कारण म्हणजे भरत ह्या ठिकाणीं नटाचे दृष्टीनें स्त्रियांतील भाव सांगत नसून सामान्यतः जगांतील स्त्रियांत कोणते विकार असतात व ते कसे उत्पन्न होतात हें सांगत आहे, हें होय. हाच विकार डोळ्यांच्या, भुंवयांच्या वगैरे द्वारें निरनिराळ्या चेष्टांवरून दिसूं लागला म्हणजे त्यास **हाव**[20] म्हणतात. याच शारीरिक चेष्टा जास्त वाढल्या म्हणजे त्यांस **हेला**[21] म्हाणतात. हे तीन शारीरिक गुण झाले.

८ आतां स्वाभाविक[22] गुण कोणते ते पाहूं. आपल्या प्रिय व्यक्तीचें त्याच्या भाषण

---

(१८) अ. ना. २२–९ टी. (१९) द. २–३३
(२०) भा. ना. २२–११९–१० (२१) भा. ना. २२–११
(२२) भा. ना. २२–१४ ते २३

पद्धतींत अलंकार घालण्याचे रीतींत व प्रेम व्यक्त करण्याचे बाबतींत अनुकरण करणें यास **लीला**[२३] म्हणतात. मनांत शृंगारभाव उत्पन्न झाल्यानें उठण्यांत, बसण्यांत, चालण्यांत जी एकप्रकारची विशेष ऐट दिसून येते, तीस **विलास** म्हणतात. निरनिराळ्या प्रकारचीं सुंदर सुंदर फुलें किंवा बहुमोल अलंकार न घालतां एक दोनच पण खुलून दिसतील असे अलंकार घातल्यास जी सभ्य ऐट दिसून येते, तीस **विच्छित्ति**[२४] म्हणतात. प्रियकराला पाहिल्यामुळें म्हणा किंवा त्याचा आवाज ऐकल्यामुळें म्हणा, चित्तांत चलबिचल उत्पन्न होऊन हातीं घेतलेल्या कामांत घोंटाळा उत्पन्न होणें याचें नांव **विभ्रम**[२५]. उदाहरणार्थ नथ नाकांत घालण्याचे ऐवजीं, चित्त ठिकाणावर नसतां कानांत घालूं लागणें इत्यादि. हर्षातिरेकामुळें क्रोध, अश्रु, हास्य, भीति, गर्व, श्रम, अभिलाष इत्यादि गोष्टींची मनांत गर्दी उडून सर्व विकार एकसमयावच्छेदेंकरून उद्भवून त्यांतील अमुकच विकार आहे असें न ओळखतां येणाऱ्या स्थितीस **किलकिंचित** म्हणतात[२६]. आपल्या प्रिय मनुष्यासंबंधीं गोष्टी चालल्या असतां, अथवा प्रिय मनुष्याचें दर्शन झालें असतां त्याच्याच विचारांत गुंग होऊन जाणें, यास **मोट्टायित** म्हणतात. प्रियकरानें आपणांस इष्ट अशा शृंगारसूचक गोष्टी केल्या असतां अथवा अंगांशीं लगट केली असतां, मनांतून जरी आनंद वाटला असला तरी वरवर रागाचा आविर्भाव आणणें यास **कुट्टमित** म्हणतात. इष्ट वस्तूंची प्राप्ति झाली असतांहि खोट्या अभिमानाला बळी पडून त्याचा अव्हेर करणें. याचें नांव **बिब्बोक**[२८]. दृष्टीच्या फेंकींत भुंवयांच्या चढवण्यांत, व सामान्यपणें सर्व चेष्टांत एकप्रकारची मोहकता दिसेल असें वागणें यास **ललित** म्हणतात. योग्य वेळ आली असतां, म्हणजे आपल्या जवळ प्रियकर बोलत असतां, किंवा त्याच्या संबंधीं सखीजन वगैरे कांहीं विचारीत असतां, कांहीं उद्देशानें किंवा लाजेनें आपला भाव व्यक्त न करणें यास **विहृत**[२९] म्हणतात.

९ अयत्नजे[३२] गुण सात आहेत. पैकीं रूप, यौवन लावण्य इत्यादि गोष्टींनीं

---

(२३) भा. ना. २२–१४ (पा. भे. इष्ट जनस्यानुकृतिः ॥)

(२४) भा. ना. २२–१६ (पा. भे. ,........ भासः ।)

(२५) भा. ना. २२–१७ (पा. भे ....विपर्ययौ......॥)

(२६) भा. ना. २२–१८ (पा. भे..........भयरोग दुःख...।)

(२७) भा. ना. २२–२१ (पा. भे. इष्टानां...)

(२८) भा. ना. २२-२३ (प्राप्तानामपि .... व्याजात् ....॥)

(२९) भा. ना. २२–२५ ते २९

शरीर खुलून दिसणें यास **शोभा**[30] म्हणतात. अंगांत मदनाचा प्रवेश झाल्यानें हीच शोभा अपूर्व तऱ्हेनें दिसूं लागली म्हणजे तीस **कान्ति** म्हणतात व कांति उत्कटपणाला जाऊन पोंहोंचली म्हणजे तीस **दीप्ति** म्हणतात. कोठल्याहि अवस्थेंत, मग ती अवस्था ललित गोष्टीं संबंधीं प्राप्त झालेली असो वा प्रखर कठोर गोष्टींमुळें प्राप्त झालेली असो, मनांतील विकार तीव्र होऊं न देणें यास **माधुर्य**[31] म्हणतात. आपल्या एकंदर सर्व व्यवहारांत चंचलपणा व ऐट न दाखविणें यास **धैर्य** म्हणतात. कशीहि स्थिति प्राप्त झाली असतां मन क्षुब्ध न झालेलें दाखविणें यास **प्रागल्भ्य**[32] म्हणतात. कोणत्याहि मनःस्थितींत मनाचा मोठेपणा कायम राखणें यास **औदार्य** म्हणतात. स्त्रियांत या प्रमाणें शरीरिक तीन, स्वाभाविक दहा व अयत्नज सात असे वीस गुण दिसून येतात. त्यांतील शक्य तितके गुण कवीनें नाटकांत घालावयाच्या स्त्री पात्रांत–विशेषतः नायिकेंत दाखवावेत.

१० भरतानें स्त्रियांच्या शीलावरून ती ज्या प्राण्यांच्या शीलासारखीं असतील त्या प्राण्यांचीं नांवें देऊन स्त्रियांचे एकंदर बावीस[33] भेद केले आहेत व या प्रत्येक प्रकारच्या शीलाचें त्यानें वर्णनहि केलें आहे. पण त्याची येथें विशेषशी जरूरी नसल्यानें त्यांचा येथें विचार न करतां पुरुषांच्या अथवा त्यांच्या प्रियकरांच्या दृष्टीनें विचार करून स्त्रियांचे जे आठ प्रकार केले आहेत, त्यांचा विचार करूं. हे आठ प्रकार म्हणजे वासकसज्जा विरहोत्कण्ठिता, स्वाधीनभर्तृका, कलहान्तरिता, खण्डिता, विप्रलब्धा, प्रोषितभर्तृका, व अभिसारिका हे होत.[34]

(१) कामोपभोगाच्या इच्छेनें इष्टस्थलीं सर्व प्रकारची उत्तम तयारी करून पतीची वाट पहात बसणाऱ्या स्त्रीस **वासकसज्जा** म्हणतात. मानापमानाच्या तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत धैर्यधरास माळ घालण्याकरितां नटून थटून आलेल्या भामिनीस वासकसज्जा म्हणतां येईल.

(२) कार्यव्यापृतत्वामुळें पति वेळेवर न आल्यानें जी कष्टी होऊत बसते, तीस **विरहोत्कण्ठिता**[35] म्हणतात. शिवसंभवाच्या पहिल्या अंकांतील पहिल्या प्रवेशांत भोसले व जाधव यांच्यांतील वैरे मोडून काढण्यास गेलेला शहाजी वेळेवर न आल्याने उत्कण्ठित झालेली जिजाऊ या प्रकाराचें उदाहरण म्हणतां येईल.

---

(३०) भा. ना. २२–२५ (पा. भे. अलंकरणमंगानाम्.......... ॥)

(३१) भा. ना. २२–२८ (पा. भे. ....अविकत्थना ।)

(३२) भा. ना. २२–२९ (पा. भे. प्रयोगतोऽसाध्वसता.................. ।)

(३३) भा. ना. २२–९४ ते १३९ (३४) भा. ना. २२–१९७ ते २०६

(३५) भा. ना. २२–२०० (पा. भे. तस्यानागम,...... ॥)

(३) जिचा पति तिच्या निरनिराळ्या क्रीडांत आनंदानें भाग घेतो व ती मागेल ते देण्याला व म्हणेल तें करण्याला तत्पर असतो, अशा स्त्रीस **स्वाधीन-भर्तृका**[३६] म्हणतात. उग्रमंगलांतील लोकांची आरडाओरड राजाच्या कानीं जाण्या-पूर्वीची पद्मावती स्वाधीनभर्तृका होती.

(४) ईर्ष्येस बळी पडल्यानें किंवा कांहीं भांडण झाल्यानें, प्रियकर जवळ येत नाहीं, म्हणून तप्त होऊन बसणाऱ्या स्त्रीस **कलहान्तरिता**[३७] म्हणतात. उदाहरणार्थ–" मालती ! मला आतां प्रभाकरांची फार वेळ आठवण होते ! प्रभाकर यायचे नाहींत का ? कोठून त्यांच्याशीं भांडलें असें झालें आहे मला. " असें म्हणणारी लतिका[३८] कलहान्तरिता नव्हती असें कोण म्हणेल ?

(५) पतीचें मन दुसऱ्या स्त्रीकडे गेलें असल्यानें तो जर शयनमंदिरांत आला नाहीं, तर विषण्ण होऊन बसणाऱ्या स्त्रीस **खण्डिता** म्हणतात. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत

'व्यासंगादुचिते यस्या वासके नागतः प्रियः ।' असा पाठ आहे; पण कामामुळें न येणाऱ्या पतीच्या पत्नीला वर विरहोत्कण्ठिता, हें नांव दिलेंच असल्यानें इथें व्यासंग याचा अर्थ अन्यस्त्रीसंग असा घेणें बरें. कारण एक तर व्यासंगाचा असा अर्थ कोशांत निघतोच आणि दुसरें म्हणजे दशरूपकारानें 'ज्ञातेऽन्यासंगविकृते खण्डितेर्ष्याकषायिता[३९] ।' असें ह्याचें लक्षण केलें आहे. उदाहरणार्थ, वामनानें रासक्रीडेंत वर्णन केल्याप्रमाणें हरीला शोधणाऱ्या गोपी जेव्हां तो राधासक्त होऊन बसला आहे अशी कल्पना करतात, तेव्हां त्या खण्डिताच असतात. हरीला शोधीत शोधीत जात असतां त्यांस—

पुढें[४०] पाय तीचे न देखोनी वाटे । कडे घेतलींसे असें त्यांसि वाटे ।
हरीचीं पदें रूतलीं खोल भारी । गमे भार वाहे तिचा कैटभारी ॥

ह्याप्रमाणें दिसतें तेव्हां त्या ईर्ष्येनें विषण्ण झाल्या नसतील असें कोण म्हणेल ?

(६) प्रियकराकडून दूती येऊन संकेत ठरला असतांहि जर प्रियकर आला नाहीं तर त्या हिरमोड झालेल्या स्त्रीस **विप्रलब्धा**[४१] म्हणतात. उदाहरणार्थ—

---

(३६) भा. ना. २२–२०१ (पा. भे. सामोदा........ ॥)
(३७) भा. ना. २२–२०२ (पा. भे. अमर्षावेश...... ॥)
(३८) भावबंधन अं. ३, पृ. १२३ (३९) द. २–२५
(४०) वामन रासक्रीडा १०३
(४१) भा. ना. २२–२०४ (पा. भे. तस्माद्विप्रिय,......।)

" वाट बघत द्वारिं उभी कंठुं कशी दुष्ट निशा।
दया नसे नरां जरा खऱ्याच भाबड्या स्त्रिया
कार्यसाधु फसविति हे करूनीयां कपटक्रिया । "

असें म्हणणारी विक्रमशशिकलेंतील शशिकला विप्रलब्धा होती हें सांगण्याची काय जरूरी आहे ?

(७) जिचा पति कांहीं मोठ्या कारणानें बरेच दिवस दूर देशाला गेलेला असतो, तीस **प्रोषितभर्तृका** म्हणतात. अशी स्त्री वेणीफणी करीत नाहीं व अलंकार घालीत नाहीं. उदाहरणार्थ–उग्रमंगल नाटकांत लक्ष्मणसिंग लढाईला गेल्यानें वनवास पत्करून शुभ्रवस्त्रें परिधान करून, अलंकारभूषणांचा त्याग करून राहाणारी पद्मावती.

(८) मदनातुर किंवा मदमत्त झाल्यानें जी स्त्री लाजलज्जा सोडून प्रिय-कराकडे आपण होऊन जाते तीस **अभिसारिका** म्हणतात. जशी–संशयकल्लो-ळांतील अश्विनशेटाकडे जाणारी रेवती.

११ ज्याप्रमाणें स्त्रियांचे पतीशीं–प्रियकराशीं–असलेल्या संबधावरून तसेंच त्यांच्या निरनिराळ्या स्थितीवरून वरीलप्रमाणें आठ भेद करतां येतात, तद्वतच पुरुषांचेहि स्त्रियांशीं असलेल्या भिन्न भिन्न संबंधावरून पांच भेद करतां येतात[४२]. ते म्हणजे[४३] चतुर, ज्येष्ठ, मध्यम, अधम व प्रवृत्तक.

(१) स्त्री कडून होणारें दुःख किंवा त्रास सहन करूनहि तिच्याशीं गोड बोलून तिची मर्जी राखून तिच्याशीं क्रीडा करणारा तो **चतुर**

(२) स्त्रीस न आवडणारी गोष्टी जो कधींहि करीत नाही, तिच्याशीं गोड बोलतो व ती मागेल तें देतो पण तिला आपलें हृद्गत कधीं कळूं देत नाहीं, तसेंच जो आपण होऊन क्रीडा करीत नाहीं व ज्याला स्त्रीनें केलेला अपमान सहन होत नाहीं, अशा मानी धीरोदात्त पुरुषास **ज्येष्ठ** म्हणतात. यासच उत्तम असेंहि म्हणतात.

(३) जो सर्वच बाबतीत सुवर्णमध्याचा अवलंब करून वागतो, ज्याला स्त्रीचें मन कळतें पण तिच्यांत एवढासा दोष दिसला तरी ज्याचें मन विटतें, त्याला **सम** वा **मध्यम** म्हणतात.

(४) स्त्रीनें कितीहि अपराध केला तरी तिच्या प्रेमाच्या ताब्यांत सांपड-ल्यानें निलाजरेपणानें जो तिजकडे जातो एवढेंच नव्हे तर तिचा आपराध दिसला

---

(४२) भा. ना. २३–५१ ते ५९

(४३) भा. ना. २२–५१ (पा. भे. चतुरोत्तमौ समो वै तथाधमः सप्र-वृत्तकश्चैव ।)

असतांहि व मित्रांनीं निवारण केलें असतांहि तिच्यावर अधिकच प्रेम करूं लागतो, त्यास अधर्म[४४] म्हणतात.

(५) भीति, राग सर्व सोडून आपला नाश होणार हें दिसत असतांहि जो लाज सोडून स्त्रीकडे जातो आणि क्रीडेच्या वेळीं अथवा भांडण्याच्या वेळीं जो स्त्रीकडून कठोरतेनें वागविला जातो, त्यास प्रवृत्तक म्हणतात.

१२ पति आपल्याजवळ जसा वागत असेल त्यास अनुसरून स्त्रिया त्यांना कसकशीं नांवें देतात, ह्याविषयींहि भरतानें जरा मजेची माहिती दिली आहे. पतींचें स्त्रियांजवळ वर्तन एक चांगलें तरी असूं शकेल किंवा वाईट तरी असूं शकेल. ह्या चांगल्या वाईट वागण्यांत परत तरतम असतेंच. ह्या तरतमास अनुसरून चांगल्या वागणाऱ्या पतीस सात व वाईट वागणाऱ्या पतीस सात अशीं एकंदर चौदा नांवें स्त्रिया देत असतात. तीं केव्हां कुणाला देतात यांचें वर्णन पुढें दिलें आहे.[४५] जो पुरुष-पति-आपलें कधींहि अप्रिय करीत नाहीं, नानातऱ्हेचीं गोड गोड भाषणें करतो, व सदोदित आर्जवानें वागतो त्यास प्रिय म्हणतात. दुसऱ्या स्त्रीशीं संग केल्याची खूण ज्याचें शरीरावर कधींहि दिसून येत नाहीं त्यास कान्त व आपण रागावून बसलों असतांहि जो कठोर भाषण करित नाहीं त्यास विनीत म्हणतात. जो आपलें सदोदित हित पहणारा, आपलें रक्षण करण्यांत तत्पर, मान, मत्सर यांनीं विरहित व कधींहि कसलीहि चूक न करणारा असेल, त्यास नाथ म्हणतात, व जो आपल्याशीं गोड बोलून आपणास नाना तऱ्हेच्या उत्तम उत्तम गोष्टी देऊन लालन पालन करणारा असतो, त्यास त्या स्वामी म्हणतात. आपल्या मनांतील भाव ओळखून त्या प्रमाणें क्रीडा करणाऱ्यास जीवित व ज्याची कुलीनता, धैर्य, चातुर्य, विद्वत्ता अथवा दाक्षिण्य आपल्या मैत्रिणींत ऐटीनें सांगतां येईल, त्यास नंदन म्हणतात. एवढीशी चूकहि ज्याला सहन होत नाहीं, जो आपलीच बढाई सतत करीत असतो, व ज्याचें चित्त कधींही स्थिर नसतें अशा धीर, अभिमानी पुरुषास त्या दुःशील म्हणतात. विचार न करतां जो आपणांस बांधून ठेवतो, मारतो अथवा वाग्बाणांनीं ताडन करतो, त्यास त्या दुराचार[४६] व ज्याचें बोलणें तेवढें गोड असतें पण कृति अगदीं भिन्न असते, त्यास त्या शठ म्हणतात. जें जें करूं नका

(४४) भा. ना. २३-५६, ५७ (पा. भे.......समुपसर्पति तथैव।
........................॥
अभिवीक्षिते......।)

(४५) भा. ना. २२-२९६ ते ३०२

(४६) भा. ना. २२-२९७ (पा. भे. ....योऽविमृश्य...।) अ. ना.

४२

म्हणून म्हटलें असेल तें हटकून करणाऱ्यास वाम व दुसऱ्या स्त्रीशीं संबंध ठेवल्याचीं चिन्हें शरीरावर दिसत असतांहि त्या बद्दल उलट अभिमान बाळगणाऱ्या व ऐट मारणाऱ्यास त्या **विकत्थन** म्हणतात. वरील सर्व दुर्गुणांनीं युक्त असल्यानें कितीहि झिडकारलें तरी लगट करूं पाहाणाऱ्यास **निर्लज्ज** म्हणतात. ह्याच निर्लज्जानें प्रसन्न करून घेण्याची खटपट करणें दूर ठेऊन जबरदस्ती केल्यास त्यास **निष्ठुर** म्हणतात.

१३ भरतानें[४७] प्रियाराधन कसें करावें, प्रियाची वाट कशी पहावी, आपण आल्याची सूचना त्याला कशी द्यावी, इत्यादि प्रकारचें वर्णन तसेंच प्रियकराकडे निरोप नेणारा मनुष्य कसा असावा, त्यानें स्त्रीकडे पाठविणारी दूती कशी प्रकारची निवडावी वगैरे गोष्टींचेंहि खूपसें वर्णन केलें आहे. पण हें वर्णन, आणि बाह्य व आभ्यंतर कामोपभोग, अभिलाष, चिन्ता इत्यादि दहा कामस्थानें, स्त्रियांची चार यौवनें वगैरे गोष्टी, यांचा कामशास्त्राशीं विशेष संबंध येत असल्यानें, यांचें विस्तृत वर्णन करण्याचें इथें कारण नाहीं. सबब आतां या सामान्य गोष्टींचा विचार पुरे करून नाटकांत येत असलेल्या पात्रांचाच प्रामुख्यानें विचार करूं. एवढें मात्र जातां जातां अवश्य सांगितलें पाहिजे कीं कामशास्त्रांतील गोष्टींचा जरी भरतानें नाटकांत उपयोग करण्यासाठीं विचार केला आहे, तरी पण

......................तथा लज्जाकरं तु यत् ।
एवंविधं भवेद्यत्तत्तदङ्के न कारयेत् ॥
पितृपुत्रस्नुषाश्वश्रूदृश्यं यस्मात्तु नाटकम् ।
तस्मादेतानि सर्वाणि वर्जनीयानि यत्नतः[४८] ॥

असा इषारा देण्यास तो चुकला नाहीं. आमचे आधुनिक नाटककार ह्या भरताच्या सांगण्यापासून जर धडा घेतील तर सध्यां नाटकांस बरेच वेळां जें तमाशाचें स्वरूप येतें, त्यास आळा बसेल असें वाटतें.

१४ नाटकांतील पात्रांचा विचार करूं लागलें कीं प्रथमतः नाटकांतील 'नायक' हें पात्र डोळ्यापुढें उभें रहातें. वस्तु प्रकरणांत दशरूपकारानें 'अधिकारः फलस्वाम्यमधिकारी च तत्प्रभुः[४९] ।' असें म्हटलें आहे. ह्याप्रमाणें नाटकांत शेवटीं फलप्राप्ति ज्याला झालेली दाखवावयाची असते तो अधिकारी होय आणि त्याप्रमाणें हा नायकच मुख्य असल्यानें नाटकांतील इतर सर्व पात्रें याला आनुषंगिक व याहून गौण असतात; व त्यांच्या सर्व क्रिया नायकाला शेवटीं फल प्राप्त झालेलें

---

(४७) भा. ना. २२ व २३ अध्याय.
(४८) भा. ना. २२-२८२, २८३ (४९) द. १-१२

कसें दाखवतां येईल, या एका गोष्टीस अनुलक्षून असतात. अधिकारी याप्रमाणें सर्वांच्या व्यापाराचें केंद्र असल्यानें त्यास त्या सर्वांचा नेता अथवा नायक, असें अन्वर्थक नांव मिळालें आहे. ह्या नायक उत्तम[50] प्रकृतीच्या माणसांपैकींच एक असावा असें भरतानें सांगितलें आहे व त्याचे धीरोद्धत, धीरललित, धीरोदात्त, व धीरशान्त असे चार भेद केले आहेत. भरतानें ह्यांचें विशेष वर्णन कोठेंच केलें नाहीं. फक्त

देवा धीरोद्धत्ता ज्ञेयाः स्युर्धीरललिता नृपाः ।
सेनापतिरमात्याश्च धीरोदात्ताः प्रकीर्तिताः ॥
ब्राह्मणा वणिजश्चैव प्रोक्ता धीरप्रशान्तकाः[51] ।

ह्या प्रमाणें त्रोटक माहिती दिली आहे. ह्यांत कांहीं तरी घोंटाळा झाला असावा असें वाटतें. दशरूपकारानें धीरोद्धताची व्याख्या

दर्पमात्सर्यभूयिष्ठो मायाछद्मपरायणः ।
धीरोद्धतस्त्वहंकारी चलश्चंडो विकत्थनः[52] ॥

अशी केली आहे आणि

लुब्धो धीरोद्धतः स्तब्धः पापकृद्व्यसनी रिपुः[53] ॥

अशी प्रतिनायकाची व्याख्या केली आहे. पुढील सर्व ग्रंथकार दशरूपकाराचेंच अनुकरण करतात आणि नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींतहि नाटकाच्या वर्णनांत

प्रख्यातवस्तुविषये प्रख्यातोदात्तनायकं चैव ।
राजर्षिवंशचरितं तथैव दिव्याश्रयोपेतम्[54] ॥

येथें राजर्षीला उदात्त नायक असेंच म्हटलें आहे. ह्यावरून नायकांचे भेदांत कांहीं तरी गोंधळ उडाला आहे असें उघड उघड दिसत आहे. सामान्यतः पात्रांबद्दल भरत विस्तृत असें वर्णन कोठेंच करीत नाहीं. ह्यावरून त्याच्या वेळीं ह्या संज्ञा अगदीं रूढ झाल्या असाव्यात अथवा त्यानें ह्या संज्ञा एकाद्या प्रचलित व प्रसिद्ध अशा इतर ग्रंथांतून घेतल्या असाव्यात कीं काय, अशी शंका आल्याशिवाय रहात नाहीं. भरतानें नायकाचे एवढेच चार भेद केले आहेत. पुढील ग्रंथकारांनीं मात्र ह्यांचेच दक्षिण, शठ, धृष्ट व अनुकूल असे प्रत्येकीं चार भेद करून नायक एकंदरींत अठ्ठेचाळीस[55] प्रकारचे असतात असें सांगितलें आहे. हे भेद त्यांनीं

---

(५०) भा. ना. २४-२, ३
(५१ भा. ना. २४-४, ५
(५२) द. २-५, ६ (५३) द. २-९.
(५४) भा. ना. १८-१० (५५) द. २-७-टी.

मागें दिलेल्या स्त्रीविषयक संबंधावरून, तसेंच स्त्रिया कोणत्या प्रकारच्या पतीला काय म्हणतात, यावरून केले आहेत.

१५ प्रत्येक नायकास त्याच्या कार्यांत मदत करणारा कोणीं तरी लागत असतो. ह्यासच नाट्य शास्त्रांत ' वयस्य ' असें म्हटलें आहे. ह्याची नायकावर प्रीति असली पाहिजे व हा शरीरानें व मनानें शुद्ध, चतुर उदार, विद्वान आणि नायकाची छिद्रें झांकणारा व त्याला हरघडी मदत करणारा असला पाहिजे.[५६] हा वयस्य व विदूषक एकच असला पाहिजे कीं काय अशी शंका येते आणि संस्कृत नाटकें-विशेषतः शृंगाररसात्मक संस्कृत नाटकें-पाहिलीं असतां असें असल्याचें दिसूनहि येतें. शिवाय राजानें विदूषकास व विदूषकानें राजास वयस्य म्हणावें असें भरतानें सांगितलें[५७] आहे. नायकाच्या चार भेदांप्रमाणें हे विदूषकहि चार प्रकारचे असावेत असें भरतें[५८] म्हणतो. पण पुढच्या कोणत्याहि ग्रंथकारानें हे भेद सांगितलेले नाहींत. संस्कृत नाटकांत विदूषक हें पात्र थोडें महत्त्वाचें असल्यानें याचा थोड्या विस्तारानें विचार करावयास पाहिजे.

१६ नाट्यशास्त्रांत विदूषकाचें वर्णनः-

वामनो दन्तुरः कुब्जो द्विजन्मा विकृताननः ।
खलतिः पिंगलाक्षश्च संविधेयो विदूषकः[५९] ॥

असें केलें आहे, त्यावरुन हा शरीरानें खुजा, अष्टवक्र, दांत पुढें किंवा बाहेर आलेला, वांकडे तोंड असलेला, डोक्यास टक्कल असलेला, पिंग्या डोळ्याचा व जातीनें द्विज असा असावा. ह्यानें प्राच्यां[६०] भाषेंत बोलावें व डाव्या हातांत फक्त वांकडी काठी[६१] घेऊन एकापायानें लगंडत चालावें. ह्याप्रमाणें विचित्र शरीर असणाऱ्या या व्यक्तीनें शरीरानुरूप वेश विचित्र करून व भाषाहि विचित्रपणें बोलून प्रेक्षकांना हंसविण्याचें काम करावें. सारांश हास्यरस उत्पन्न करण्यासाठीं या पात्राचा पूर्वी उपयोग करीत असतील, यांत मुळींच वाद नाहीं. पण हा जातीनें ब्राह्मणच कां असावा, यानें प्राकृतच भाषा कां बोलावी व याला विदूषकच कां म्हटलें जावें आणि हें पात्र संस्कृत नाटकांत कसें आलें याबद्दल मात्र बराच वाद आहे व त्यावर अनेकांचीं अनेक मतें आहेत.

---

(५६) भा. ना. २३-८ (पा. भे. भवेच्छिद्रापिधायी च वयस्यस्य गुणा मताः ।)

(५७) भा. ना. १७-८७, ८० (पा. भे. नाम्ना वयस्येत्यपि वा...॥ ८१)

(५८) भा. ना. २४-५ (५९) भा. ना. २४-१०६.

(६०) भा. ना. १७-५१ (६१) भा. ना. १२-१२६

१७ संस्कृत नाटकांची मूळ पीठिका काय, याबद्दल निरनिराळीं मतें असलेल्या अनेक विद्वानांनीं आपापल्या मतानुसार विदूषकाचीहि पूर्वपीठिका लावण्याची खटपट केली आहे. उदाहरणार्थ Pischel नें कळसूत्री[६२] बाहुल्यांच्या खेळावरून नाटक निघालें असावें अशी कल्पना करून, या कळसूत्री बाहुल्यांत हास्यरस उत्पन्न करण्यासाठीं जी एक वेडी वांकडी बाहुली असते, तिच्यावरून विदूषकाची कल्पना आली असावी, असें म्हटलें आहे. तसेंच ग्रीक नाटकावरून संस्कृत नाटक निघालें असावें अशी कल्पना करणाऱ्या Windisch नें ग्रीक[६३] नाटकांतील servus currens ह्या पात्रावरून विदूषकाची कल्पना आली असावी, असें म्हटलें आहे. रोमन लोकांत नुसते हावभाव दाखवून Mimus[६४] नांवाची जीं मूक नाटकें करीत असत त्यावरून संस्कृत नाटक निघालें असावें व त्यांतील mokos वरून विदूषकाचें पात्र आलें असावें असें G. Muler Hess नें म्हटलें आहे. उलटपक्षीं Hillebrandt, Levi व Konow हे लौकिक अथवा प्राकृत नाटकावरून संस्कृत नाटक निघालें असावें अशी कल्पना करून त्या नाटकांतील हास्यरस उत्पन्न करणाऱ्या पात्रावरून[६५] विदूषकाची कल्पना संस्कृत नाटकांत शिरली असावी असें मानतात. पण धार्मिक विधींतून नाटक उत्क्रान्त झालें असें मानणाऱ्या Keith नें वर सांगितलेल्या ह्या भिन्न भिन्न मतांबद्दल माहिती देऊन व ह्या सर्वांचीं मतें खोडून काढून महाव्रत नांवाच्या यज्ञांगविधींत पुंश्चलीशीं शिवीगाळ करणाऱ्या ब्रह्मचाऱ्यापासून विदूषकाचें पात्र संस्कृत नाटकांत आलें असावें, अशी कल्पना केली आहे.[६६] कारण महाव्रतांत तो ब्रह्मचारी त्या स्त्रीला शिव्या देतो असें आहे. Keith नें विदूषकाची प्राकृत भाषा कां असते ह्याच्या समर्थनार्थ पुढील कल्पना केली आहे.[६७] " In the Vedic Mahavrata we cannot suppose that the çūdra who contested the right of the Vaiçya to the symbol of the sun, spoke in Sanskrit, nor that the Brahmin and the hetaera exchanged their ritual abuse in the classical tongue, or its Vedic antecedent. " पण ह्या कल्पनेस आधार काय हें त्यानें कोठेंच सांगितलें नाहीं. उलटपक्षीं ह्या शिवीगाळीबद्दल त्यानेंच पूर्वीं असें म्हटलें आहेः-[६८] " The ritual purpose of this abuse is undeniable, it is aimed at producing fertility and has a precise parallel in the untranslatable lan-

---

(६२) K. S. D. P. 52　　(६३) K. S. D. P. 65.
(६४) K. S. D. P. 67 Note 2　(६५) K. S. D. P. 66,
(६६) K. S. D. P. 24　　(६७) K. S. D. P. 73
(६८) K. S. D. P. 25.

guage employed in the horse-sacrifice, during the period when the unlucky chief-queen is compelled to lie down beside the slaughtered horse, in order to secure, we may assume, the certainty of obtaining a son for the monarch whose conquests are thus celebrated." भाषांतर न करतां येण्यासारखें व तेहि राणीसारख्या स्त्रीनें उच्चारावयाचे शब्द जर शुद्ध संस्कृतांत आहेत तर पुंश्चलीशीं शिवीगाळ करणारे शब्दच तेवढे प्राकृतांत असतील ह्या कल्पनेस आधार काय ? तेव्हां महाव्रतासारख्या यज्ञांग कर्मांत प्राकृत भाषेस स्थान मिळालें असेल ही कल्पना करणें बरोबर तर नाहींच, पण उलट हास्यास्पद वाटते. शिवाय Keith नें विदूषक ह्या नांवाचा शिवीगाळीशीं जो संबंध जुळविला आहे तोहि बरोबर नाहीं. संस्कृत नाटकांतील विदूषक शिवीगाळी करणारा आणि आपल्या अपशब्दांनीं लोकांस हंसविणारा क्वचितच आढळून येतो. त्याचप्रमाणें महाव्रतकर्मांतल्या ब्रह्मचाऱ्यावरून जर विदूषकाचें पात्र निघालें असें मानावयाचें, तर त्याच्याच जोडीच्या पुंश्चलीपासून नाटकांत एकादें स्त्रीपात्र कां आलें नाहीं ? सारांश Keith ची ही कल्पना प्रमाण मानावीशी वाटत नाहीं.

१८ विदूषकाबद्दल विचार करतांना सर्वांत आधीं जी गोष्ट ध्यानांत ठेवावयाची ती ही कीं, विदूषक हें नुसतें पात्र नसून सूत्रधार किंवा नटी याप्रमाणें हाहि एक नट आहे; कारण याचें काम पूर्वरंगप्रसंगीं सूत्रधार, नटी, पारिपार्श्वक यांच्या बरोबर असण्याचा उल्लेख नाट्यशास्त्रांत आहे. उदाहरणार्थः—

विदूषकः सूत्रधारस्तथा वै पारिपार्श्वकः ।
यत्र कुर्वन्ति संजल्पं तत्रापि त्रिगतं मतम् ॥
विदूषकस्त्वेकपदां सूत्रधारस्मितावहाम् ।
असंबद्धकथाप्रायां कुर्यात्कथनिकां ततः[६९] ॥

ह्यावरून नाटकासारख्या दृश्य व श्रव्य क्रीडनीयकांत आरंभापासून विदूषकाचें मुख्य काम असंबद्ध गोष्टींनें हास्यरस उत्पन्न करणें हें आहे, असें दिसतें. हास्य हें नेहमीं ज्या गोष्टीचा जसा संबंध दिसून येतो, तसा तो दिसून न आल्यास उत्पन्न होतें, हें सांगितलेच आहे[७०]. त्यावरून हास्य हें अपशब्दानें उत्पन्न होत नाहीं तर असंबद्ध शब्दानें उत्पन्न होतें व म्हणून विदूषकाची भूमिका अपशब्दावर उभारली नसून ह्या असंबद्धतेवर उभारली आहे, असें उघड उघड दिसतें. हीं असंबद्धताच याच्या तोंडीं असंस्कृत भाषा घालावयास कारणीभूत झाली असावी असें वाटतें; कारण वेषानें द्विज असलेली ही व्यक्ति नुसतें प्राकृतांत बोलूं लागली तरी प्रेक्षकांस हंसूं

(६९) भा. ना. ५-१२४,१२५ (७०) रस-प्रकरण.

आल्याशिवाय रहाणार नाहीं. आजही पळी, पंचपात्री हातांत घेतलेला सोवळें नेसलेला एकादा वैदिक कुळंबटाच्या भाषेंत बोलूं लागल्यास अथवा एकाद्या विद्वानाच्या तोंडून व्याकरणदृष्ट्या अशुद्ध शब्द बाहेर पडल्यास ऐकणाऱ्यास हसूं येतें, हें सांगावयास नकोच.

१९ हा हास्यरस पूर्वरंगापासूनच उत्पन्न करावा, म्हणून विदूषकाची योजना आहे. सूत्रधार, नटी, पारिपार्श्वक इत्यादि पात्रें आपलें प्रास्ताविक काम संपवून पूर्वरंगाचे शेवटीं गेलीं, तरी हास्योत्पादकाचें खरें काम हास्य उत्पन्न करून जनमनोरंजन करणाऱ्या नाटकांतच खरें खरें असल्यानें, विदूषकाचें काम येथेंच संपत नाहीं. ह्यामुळें हा हास्योत्पादक नट पुढें नाटकांत पात्र म्हणून आणला गेला. विदूषकाची ही दुहेरी भूमिका लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

२० विदूषकाच्या भूमिकेबद्दल आजपर्यंत वाद चालला आहे तो नट–विदूषकाबद्दल नसून पात्र–विदूषकाबद्दल आहे. नटरूप विदूषक ब्राह्मणच असेल किंवा नसेलहि. कारण भरताचा विदूषकाच्या लक्षणांतील "द्विजन्मा" हा शब्द नुसत्या ब्राह्मणाचाच वाचक नसून त्रैवर्णिकाचा वाचक आहे. पण पुढें पात्र म्हणून येणारा विदूषक ब्राह्मणच आहे यांत शंका नाहीं. तसेंच पूर्वरंगांतील नट–विदूषकाचें फारच थोडें काम असल्यानें वर वैदिक ब्राह्मणाचा दृष्टांत दिला आहे, त्याप्रमाणें त्यास एक दोन वाक्यांत (त्रैवर्णिकांतील तो कोणत्याहि जातीचा असला तरी) लोकांना हंसवायला लावण्याला असंस्कृत भाषेचा आश्रय घ्यावा लागला असेल, हेंहि बरोबर दिसतें. पण हेंच कारण पात्र–विदूषकाला इतकेंसें लागू पडत पडत नाहीं. कारण सर्व नाटकांत जेव्हां विदूषक पात्र म्हणून येतो, तिथें त्याला लोकांना हंसविण्यास प्राकृत भाषेचाच अवलंब करावयास पाहिजे, असें वाटत नाहीं. विदूषकाचें नाटकांत बरेंच काम असल्यानें त्यास संस्कृत भाषेंतहि निरनिराळीं गमतीदार भाषणें करून हंसवितां येणें अशक्य नाहीं. असें असतांना ह्या पात्राचे तोंडीं प्राकृत भाषाच कां घालीत व शिवाय याला ब्राह्मणच कां करीत ? तसेंच सर्व वाङ्मयाचे अधिकारी ब्राह्मण असतां त्यांनीं ब्राह्मणाची अवहेलना करणारें, खुषमस्कऱ्याप्रमाणें असणारें, प्राकृत बोलणारें, खादाड, परोपजीवी असें हें पात्र कां राहूं दिलें, इत्यादि प्रश्न उद्भवतात.

२१ विदूषकाच्या तोंडीं असलेल्या प्राकृत भाषेचें Keith नें काढलेलें कारण वर दिलेंच आहे. पण ह्या गोष्टीचें मूळ Keith नें सांगितलेल्या गोष्टींत नसून दुसऱ्याच गोष्टींत असावेसें वाटतें. नाट्यशास्त्रांत नटशाप म्हणून छत्तीसावा अध्याय आहे, त्यांत असें सांगितलें आहे कीं, एकदां भरतपुत्रांनीं सर्व ऋषींच्या समोर ब्राह्मणांची व ऋषींची ज्यांत चेष्टा केली आहे, ज्यांत त्यांचे ग्राम्यधर्म दाखविले आहेत

अशा तऱ्हेचें एक हास्यकारक शिल्पक करून दाखविलें.[७१] तें पहातांच ऋषि साहजिकपणेंच संतप्त झाले[७२] व त्यांनीं त्यांना

यस्माज्ज्ञानमदोन्मत्ता न विद्याविनयान्विताः ।
तस्मादेतद्धि भवतां कुज्ञानं नाशमेष्यति ॥
ऋषीणां ब्राह्मणानांच समवायसमागमे ।
निर्ब्रह्मणो निराहूताश्शूद्राचारा भविष्यथ ॥
यश्च वो भवतां वंशः स चाशौचो भविष्यति ।
ये च वो वंशजास्तेऽपि भविष्यन्त्यथ नर्तकाः ॥
परोपस्थानघन्तश्च पुंस्त्रीबालोपजीविनः[७३] ।

ह्याप्रमाणें शाप दिला. तेव्हां भरतपुत्रांचे डोळे उघडून ते ऋषींनां शरण गेले. नंतर ऋषींनीं नाटकाचा नाश होणार नाहीं पण बाकीचा शापाचा सर्व भाग खरा होईल असें सांगितलें. तेव्हां आपलें ब्राह्मण्य गेलें, आतां जगून काय करावयाचें, म्हणून जीवित सोडण्याचा निश्चय करून ते भरताकडे गेले. भरतानें त्यांना तुम्हीं हें नाटक अप्सरांना शिकवून प्रायश्चित्त द्या, म्हणजे पावन व्हाल म्हणून सांगितलें. कांहीं काळानें नहुष राजानें इंद्राजवळ ही नाट्यकला आपल्या राज्यांत असावी अशी प्रार्थना केली, तेव्हां इंद्राच्या सांगण्यावरून भरतानें अप्सरांना पृथ्वीवर रहाणें शक्य नाहीं, तेव्हां तुम्ही तिथें जाऊन आपला वंश वाढवून पुत्रपौत्रांना आपलें ज्ञान देऊन परत या म्हणून सांगितलें. ह्या प्रमाणें नटवर्ग उत्पन्न झाला व शापामुळें तो हीन समजला जाऊं लागला.[७४]

२२ भरतानें दिलेली ही माहिती विचारणीय आहे. ह्या माहितींत काल्पनिक भाग नसून सत्याचा अंश बऱ्याच प्रमाणांत असावा असें वाटतें. अनुकरणात्मक नाटकांची आवड उत्पन्न झाल्यानें त्यांत थोडा फार फाजीलपणा येणें, तसेंच नाटकाची संधि साधून त्यांत पूज्य व्यक्तींची अप्रत्यक्षपणें चेष्टा करणें व ती केली असतां सत्ताधारी लोकांकडून शिक्षा केली जाणें, या गोष्टी आज देखील सरकारची चेष्टा केलेलीं नाटकें सरकारकडून बंद पाडण्यांत येतात, यावरून किती स्वाभाविक आहेत, हें दिसून येतें. ऋषींनीं दिलेल्या या शापाचें—चेष्टा करणारा नट ब्राह्मण जातीचा असला तरी हीन स्थितीला जातो या गोष्टीचें—मूर्तिमंत स्वरूप सदोदित डोळ्यांपुढें रहावें, म्हणून नटांपैकीं एकास ब्राह्मण करून तो हीन स्थितीला गेलेला

(७१) भा. ना. ३६–२९,३०
(७२) भा. ना. ३६–३१ (पा. भे. ऊचुस्तान्निरतक्रुद्धा निर्दहन्त...॥३१)
(७३) भा. ना. ३६–३३ ते ३६
(७४) भा. ना. ३६ व ३७ वा अध्याय.

दाखविण्याची पद्धत पडली असावी. त्या हीन स्थितीला गेलेल्या पात्राकडूनच हास्यरस उत्पन्न करण्याकरितां त्याची अंगरचना, शरीरयष्टि, पोषाक, भाषा सर्व कांहीं गोष्टींत वैचित्र्य असावें, ब्राह्मण असूनहि त्यास संस्कृत बोलण्याचा अधिकार नसावा, तर त्यानें प्राकृत भाषाच बोलावी, त्यानें परोपजीवी असावें, तो सर्व पात्रांचें खेळणें म्हणून म्हटला जावा, असा प्रघात पडला असावा व याच दृष्टीनें पूर्वींच्या ब्राह्मणांनीं– वाङ्मयाधिकारी ब्राह्मणांनीं–जरी त्यांत ब्राह्मणांची अवहेलना होत असली, तरी तो चालूं दिला असावा असें वाटतें.

२३ आतां एकच गोष्ट बघावयाची राहिली व ती म्हणजे त्या नटास किंवा पात्रास विदूषक हें नांव कां पडलें असावें, ही होय. सूत्रधार व नटी हीं लोकोचित वेष घेऊन नाटकाचें प्रास्ताविक काम करीत असतां एकाद्या चित्रविचित्र पोषाक केलेल्या पात्रानें हास्यकारक कृति व भाषण करून त्यांच्या चालल्लेल्या गोष्टींत मजेदार व हितकारक अडथळा आणल्यामुळें त्या पात्रास–नटास ‘विशेषेण दूषयति इति विदूषकः’ ह्या व्युत्पत्तीप्रमाणें कांहीं तरी निराळेपणा म्हणजे विकृति उत्पन्न करून टाकणारा तो विदूषक असें नांव पडलें असावें. अभिनवगुप्तानें पुढीलप्रमाणें जी ह्या शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे, ती पात्र–विदूषकास पूर्णपणें लागू पडते. “सुरतविषये संधिग्रहणे विग्रहे वा विग्रहसंधिना दूषयति इति विदूषकः। विप्रलंभं विनोदेन दूषयति इति विप्रलंभसुहृत्[७५]।”

२४ हल्लींच्या नाटकांत ज्याप्रमाणें नायकांच्या खालोखाल म्हणजे प्रतिनायक व उपनायक हे म्हटले जातात, त्या प्रमाणें भारतीय नाट्यशास्त्रांत त्यांच्या अर्थाचीं पात्रें सांपडत नाहींत पण उलटपक्षीं उपलब्ध नाटकांत क्वचितच असलेलीं शकार, विट व चेट हीं तीन पुरुषपात्रें मात्र नाट्यशास्त्रांत विशेष वर्णन करून सांगितलीं आहेत. यांपैकीं शकार हें पात्र ग्रीक नाटकांतल्या miles gloriosus ह्या पात्रावरून घेतलें असावें असें Windisch चें मत[७६] आहे. तर याच्याच उलट Prof. Levi चें असें म्हणणें आहे कीं हें पात्र शक लोकांपासून घेतलें असावें[७७]. पैकीं Levi च्या म्हणण्यास अभिनवगुप्ताचा आधार नुकताच सांपडला आहे[७८]. अभिनवगुप्तानें शकाराचे निरनिराळे तीन अर्थ दिले आहेत. ‘शकारबहुला भाषा यस्य स शकारः।’ अर्थात् ज्याच्या भाषेंत शकार पुष्कळ वेळां येतो तो शकार, ‘शकादि जनपदवासीत्यन्ये।’ म्हणजे शक देशांत रहाणारा तो शकार असा त्यानें दुसरा अर्थ दिला आहे. त्याचा तिसरा व शेवटील अर्थ

(७५) अ. ना. २४–५ टी. (७६) K. S. D. P. 65

(७७) K. S. D. P. 69 (७८) अ. ना. १२–१३० टी

म्हणजे हा की 'हीनाशय उत्तमपदेऽधिरोपितः शकार इति अन्ये।' म्हणजे हलक्या जातीचा पण मोठ्या जागेवर नेमलेला तो शकार. तसेंच दशरूपावर टीका करतांना धनंजयानें 'राज्ञः श्यालो हीनजातिः' असें म्हटलें आहे. ह्या सर्वांवरून असें म्हणण्यास हरकत नाहीं कीं, शक देशांतील शकारयुक्त भाषा बोलणारे अनार्य लोक भारतवर्षांत पूर्वी येत असावेत व येथील राजांस आपल्या बहिणी देऊन तें त्यांच्या दरबारीं मानमान्यतेस चढत असावेत. हे हलके लोक अशा तऱ्हेनें मानमान्यतेस चढले म्हणजे स्वाभाविकपणेंच उद्दाम होत असतील. भरतानें बाराव्या अध्यायांत यांची गतिहि खालीलप्रमाणें सांगितली आहे.

वस्त्राभरणसंस्पर्शैर्मुहुर्मुहुरवेक्षितैः ।
समर्चिता तूर्णपदा शकारस्य गतिर्भवेत्[७९] ॥

ह्या श्लोकांत सांगितल्याप्रमाणें आपलीं उंची उंची वस्त्रें घटकोघटकीं सांवरणाऱ्या, व क्षणोक्षणीं आपल्या बहुमोल अलंकारांकडे पहात पहात ऐटीनें चालणाऱ्या या मूर्खांस आपल्या राजाच्या पदरीं बहुमानांच्या जागा मिळाव्यात व आपल्यास त्यांची सेवा करावयास लागावी, ही गोष्ट भारतवर्षीयांच्या डोळ्यांत सलत असावी आणि म्हणून अशा लोकांवर एक प्रकारचा सूड उगवण्याकरितां या पात्राची योजना नाटकांत झाली असावी असें वाटतें. नाटक हें वस्तुस्थितिदर्शक असल्यानें शक लोकांच्या अस्ताबरोबरच ह्या पात्राचाहि नाटकांतून अस्त झाला असावा.

२५ विट हाहि नायकाला विदूषकाप्रमाणें प्रेमविषयक बाबतींत मदत करणारा असतो. हा शहाणा, धूर्त, आपलें काम करण्यांत कुशल, हातीं घेतलेलें काम नेटानें करणारा, वादविवाद करण्यांत पटु, गोड पण उत्तम भाषण करणारा, चतुर, व ऐटबाज पोषाक करणारा असतो. तसेंच लोकांस निरनिराळ्या तऱ्हेनें मदत कशी करावी, याची त्याला पूर्ण माहिती असते.[८०] ग्रीक नाटकांतील parasite ह्या पात्रापासून विटाचें पात्र घेतलें असावें असें Windisch चें म्हणणें आहे.[८१] परंतु Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें parasite पेक्षां विट हा कितीतरी पटीनें सुसंस्कृत असतो व याच्या स्वभावास दुसऱ्यानेंहि केलेली भलतीच चेष्टा अथवा उद्धटपणा खपत नाहीं[८२] चेट हा विटापेक्षां कमी दर्जाचा समजला जाई. हा रूपानें चांगला नसे, पण बहुश्रुत असून लोकांचा दर्जा समजून त्यांच्याशीं वागणारा असे. त्याला निरनिराळ्या

(७९) भा. ना. १२-१३०
(८०) भा. ना. २४-१०२, १०३, १०४ (१०३ दुसरा श्लोकार्ध १०२ च्या पहिल्या श्लोकार्धापुढें घेतला पाहिजे.)
(८१) K. S. D. P. 65. (८२) K. S. D. P. 64

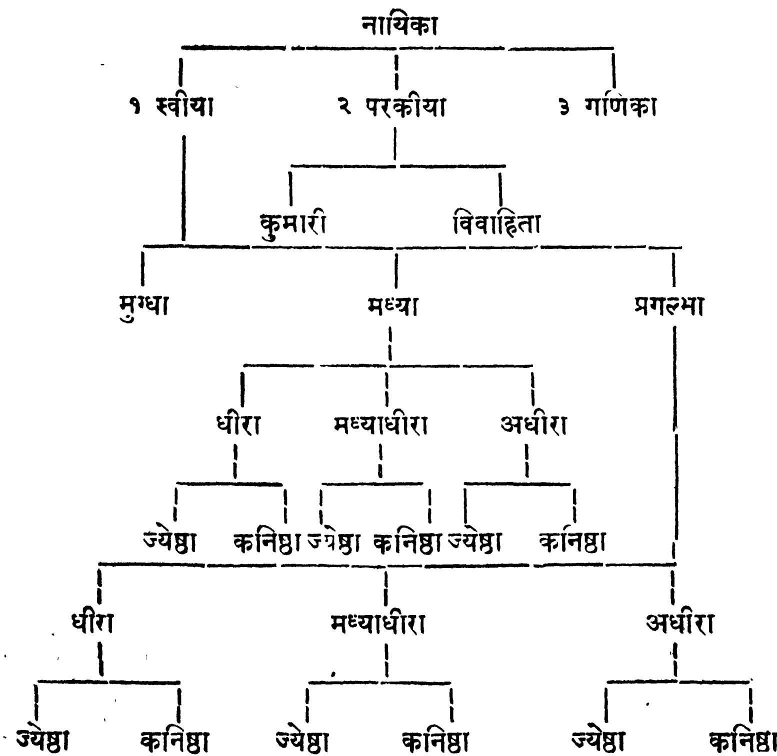
कलांची आवड असे व हा धन्याची शारीरिक सेवा करणारा असे.[८३] शकार, विट व चेट हीं पात्रें एकंदरीत संस्कृत नाटकांत विशेषशीं उपयोगाला आणलेलीं दिसत नाहींत. शकाराचें पात्र नष्ट होण्याचें कारण पूर्वीं सांगितलेंच आहे. शकाराच्या मानानें विट व चेट अधिक प्रमाणांत दिसून येतात; पण तींहि पुढें गाळण्याकडे प्रवृत्ति होऊं लागली. हीं तीनहि पात्रें संकीर्ण प्रकृतीचीं म्हणविलीं जात, असें नाट्यशास्त्रावरून दिसतें.

२६. नाटकांत राजा नायक असतांना, सामान्यपणें दिसून येणारीं पुरुषपात्रें म्हणजे सेनापति, प्राड्विवाक, सचिव, मंत्री, राजकुमार व इतर राजसभेला भूषणभूत होणारे शहाणे शहाणे व शिष्ट लोक हे होत.[८४] यांपैकीं सेनापति हा उत्तम शीलाचा, सत्ववादी, निरलस, गोड भाषण करणारा आपल्या कुलाचा अभिमान बाळगणारा व राजावर भक्ति करणारा असावा तसेंच तो देशकाल जाणणारा, शत्रूंचीं छिद्रें जाणून त्यांवर स्वारी करणारा व अर्थशास्त्रज्ञ असावा. प्राड्विवाक म्हणजे न्यायाधीश. याचें काम फार कठिण व तसेंच फार महत्त्वाचें असतें. हा व्यवहारपटु, बहुश्रुत, बुद्धिमान, धार्मिक, कार्याकार्य जाणणारा, शान्त, क्रोध, मोह, मद मत्सरादींना वश न होणारा, निग्रही असावा. ह्यानें कोणत्याहि एकावर विशेष मेहेरनजर दाखवूं नये. त्यानें सर्वांकडे समदृष्टीनें पहावें व उद्दामपणानें केव्हांहि वागूं नये. अमात्य व मन्त्री हे शुद्ध, धार्मिक, न्यायनीति, धर्माधर्म जाणणारे, बुद्धिमान्, त्याच देशांतील रहिवासी व राजावर अत्यंत प्रेम करणारे असावेत. मंत्र्यांच्या बाबतींत स्वदेशशब्द फार महत्त्वाचा आहे. विदेशी मंत्री असल्यास राज्यांतील स्वदेशी प्रजेच्या हितावर गदा आल्याशिवाय रहात नाहीं, ह्याची तेव्हांहि कल्पना होती असें दिसतें. सभेंतील इतर लोकहि सद्गुणी असावेत. तेहि न्यायनीति जाणण्यांत कुशल, वादविवाद करण्यांत तरबेज, विनयशील, प्रेमळ, निग्रही व सर्वांचा समदृष्टीनें विचार करणारे असावेत. भरतानें यांचें वर्णन बार्हस्पत्य[८५] अर्थशास्त्रावरून केलें असल्याचें सांगितलें आहे. ह्या पुरुषपात्रांशिवाय बाकीचीं पुरुषपात्रें म्हणजे राजाचे दास व अंतःपुरांतील कंचुकी वगैरे लोक हे होत. पैकीं दासांविषयीं विशेष सांगण्यासारखें कांहीं नाहीं व कंचुकी हें जरी पुरुषपात्र असलें तरी त्याचा संबंध अंतःपुरांतच विशेषकरून असल्यानें आधीं मुख्य स्त्रीपात्रें सांगून अंतःपुरासंबंधीं विचार करतांनाच कंचुकीचा विचार करूं.

२७ स्त्रिया ह्याहि पुरुषांप्रमाणें तीन प्रकृतींच्या असल्याबद्दल सांगितलेंच आहे. ह्या तीन प्रकृतींपैकीं नायिकाहि पुरुषांप्रमाणें—नायकांप्रमाणें—उत्तम प्रकृ-

(८३) भा. ना. २४–१०७ (८४) भा. ना. २४–६० ते ७५.
(८५) भा. ना. अ. २४–७४

तीच्या स्त्रियांतून केल्या जातात. नायिका एकंदरींत चार प्रकारच्या असूं शकतात. दिव्या, नृपपत्नी, कुलजा व गणिका[८६]. नायिका होणारी दिव्य स्त्री (अप्सरा) किंवा नृपपत्नी स्वभावानें धीर, कलांत निपुण, चारित्र्यानें उदात्त व अभिमानी; कुलजा चारित्र्यानें उदात्त व अभिमानी आणि गणिका उत्तम चारित्र्याची व ललितकलांत निपुण दाखवावी. भरतानें ह्याप्रमाणें ह्या नायिकांत असणारे हे विशेष गुण सांगितले आहेत. ह्या विशेष गुणांवरूनच पुढें प्रत्येकीचे भेद व त्या भेदांचेहि पुन्हां ज्येष्ठा व कनिष्ठा असे भेद केले असावेत. दशरूपकारानें नायिकांचे पुढीलप्रमाणें भेद केले आहेत.



वरील भेद पाहिले असतां त्यांत दिव्या हा भेद अजिबात गाळून नृपपत्नी व कुलजा ह्यांऐवजीं स्वकीया-स्वतांची लग्न झालेली व परकीया-मग ती कुमारिका असो कीं लग्न झालेली असो- असे भेद करून मग त्यांच्या गुणांवरून व शेवटीं वयावरून हे भेद केले आहेत[८७].

---

(८६) भा. ना. २४-६ ते ९
(८७) द. २-१५ ते २७

२८ राजाच्या अंतःपुरांतीलें महादेवी, देवी, स्वामिनी, स्थायिनी, भोगिनी, शिल्पकारी, नाटकीया, नर्तकी, अनुचारी, आयुक्ता; परिचारिका, संचारिणी, प्रेषणकारिका, महत्तरा, प्रतीहारी, कुमारी, स्थविरा, व आयुक्तिका इतक्या प्रकारच्या निरनिराळ्या स्त्रिया नाटकांत येऊं शकतात. यांपैकीं जिला राजाबरोबर राज्याभिषेक झाला असेल तिला **महादेवी** म्हणतात. ही कुलशीलानें राजाला शोभेशी असावी, ईर्ष्या किंवा क्रोधानें युक्त असूं नये, तर उलट क्षमाशील असावी तसेंच ही राजाचा स्वभाव उत्तमप्रकारें जाणून त्याच्यावर कोणत्याहि स्थितींत प्रेम करणारी व नेहमीं दान देऊन राजाचें हित चिंतणारी असावी. **देवी** ही अनाभिषिक्त राणी असते. ही वयानें लहान व कुलानें राजकन्या असते. हिचें राजावरील प्रेम स्वार्थी असल्यानें अर्थातच ही दुसऱ्या राजस्त्रियांचा हेवा करणारी व गर्विष्ठ असते. राजाचें प्रेम आपल्यावर रहावें, त्यानें नेहमीं आपल्याकडे यावें, म्हणून ही नेहमीं वेषभूषणेंहि उत्तमोत्तम घालीत असते. आपल्या रूपानें, शीलानें व गुणांनीं राजाची मर्जी संपादन करणारी व त्याजकडूनहि सत्कार मिळविणारी स्त्री **स्वामिनी** होय. **स्थायिनी** ही रूपयौवनानें युक्त, कलांत निपुण, क्रीडा करण्यांत कुशल, इतर नृपपत्न्यांचा द्वेष न करणारी, मृदु, राजाची मर्जी संपादन करण्यांत तत्पर, झोंप, आळस वगैरे सोडून आपलें काम बिनचूक करणारी व मान्य कोण, अमान्य कोण हें नीट ओळखणारी असते. **भोगिनी** ही सुशील, शांत, स्वाभिमानी, कोणत्याहि गोष्टीचा मध्यस्थ राहून विचार करणारी, आदरानें थोडक्यांत संतुष्ट होणारी व स्वभावानें मृदु असते. **शिल्पकारी** ही निरनिराळ्या कलांत निपुण असावी. तसेंच ही सुंदर सुंदर चित्रें काढण्यांत कुशल, स्वाभिमानी व एकंदर चालणें, बोलणें, बसणें, उठणें ह्या सर्वांत चतुर असावी. **नाटकीयेस** वाद्यें उत्तम तऱ्हेनें वाजवितां यावींत. तिनें आचार्यांजवळ अभिनयविद्या उत्तम तऱ्हेनें शिकावी व ह्या अभिनय उठून दिसण्याकरतां तिला दुसऱ्याचें मनोगत त्यांच्या चेहऱ्यावरून ओळखतां यावें. तिला रसभाव तसेंच स्वरांचा ग्रह, मोक्ष, लय ह्या गोष्टी उत्तम प्रकारें माहीत असाव्यात आणि ती बोलण्यांत चतुर असावी. **नर्तकी** ही रूपानें अप्रतिम असून अगदीं तरुण असावी व त्याचबरोबर तिला आपल्या रूपाचा गर्व वाटत असल्याचें तिच्या वागण्यांत दिसावें. ती नाचण्यांत व वागण्यांत कुशल असून लौकर न थकणारी असावी. जी राजाच्या कोणत्याहि

---

(८८) भा. ना. २४-२५ ते ४९

(८९) भा. ना. २४-२५ (पा. भे....संपन्नाऽकर्कशा... ।

......प्रतिपक्षेऽ नसूयिका ॥ २५)

स्थितींत, कोणत्याहि वेळीं, तो कांहींहि करीत असेल तेव्हां, त्याच्यांबरोबर छाये-प्रमाणें असते तीस **अनुचारिका** म्हणतात. **आयुक्ता** म्हणजे कोणत्यातरी कामा-वर नेमलेली स्त्री. मग ती आयुधागारावर, भाण्डागारावर, वस्त्रागारावर नाहींतर दुसऱ्या कोणत्याहि ठिकाणीं नेमलेली असो. राजावर छत्र, चामरें धरण्याकरतां, त्याची सेवा करण्याकरतां, त्याचें अंग दाबण्याकरितां, त्याच्या पोषाकावर किंवा त्याला लागणाऱ्या निरनिराळ्या वस्त्रभूषणांवर, फुलांच्या माळा करण्यावर जिची नेमणूक असते तिला **परिचारिका** म्हणतात. ज्या स्त्रियांना राजवाड्याच्या निरनिराळ्या भागांवर राजोपवनें, राजवनें, देवळें, क्रीडागृहें इत्यादिकांवर पहारा करावयास व गस्त घालावयास नेमलें असेल त्यांस **संचारिणी** म्हणावें. राजाचे गुप्त म्हणजे काम-विषयक निरोप पाठविण्यांत, तसेंच ते आणून पोंचविण्याचे कामांत जिचा उपयोग करून घेतात तीस **प्रेषणकारिका**[११] म्हणतात. ज्या स्त्रिया नेहमीं स्वस्तिकारक गोष्टींनीं व आशीर्वादांनीं अंतःपुराचें हित चिंतित असतात त्यांस **महत्तरा** स्त्रिया म्हणतात. **प्रतीहारीचें** काम नुसतेंच अंतःपुरांतील नसतें. तिनें नेहमीं संधिविग्रहा-संबंधींचे निरोप सांगून वेळ प्रसंगीं जें पडेल तें काम करावयाचें असतें. **कुमारिका** ही अर्थातच मदनाला अनोळखी असते. ही विनयशील पण स्वाभिमानी व स्वभा-वानें सरळ असते. राजाच्या दोनतीन पिढ्या पाहिल्यानें राजाच्या पूर्वजांच्या चाली-रीति वगैरेंची पूर्ण माहिती असलेल्या व झालेल्य' सर्व राजांकडून पूज्य मानल्या गेलेल्या आजीबाईस **वृद्धा** म्हणतात. सुशील, विनयशील, विचारी, वेष व आचार यांत तत्पर, मनोनिग्रही व स्वाभिमानी, राजाच्या आज्ञेंत वागणाऱ्या व कार्यांत कामीं येणाऱ्या, स्त्रीसुलभ हेवा, मत्सर इत्यादि दुर्गुणांनीं रहित अशा स्त्रियांस **आयुक्तिका** म्हणतात.

२९ स्त्रियांप्रमाणें राजाचे अंतःपुरांत कांहीं पुरुषांचीहि योजना केलेली असते. ह्यांत मुख्यतः चार पुरुषांची योजना करतात. ते म्हणजे, कंचुकी, वर्षधर, औपस्थानिक निर्मुण्ड व स्नातक हे होत. ह्यांपैकीं **कंचुकी** वयस्क असल्यानें मदनाच्या तडाक्यांतून सुटलेले असतात. हे विद्या व सत्वसंपन्न असून निर-निराळ्या गोष्टी जाणण्यांत कुशल असतात. ह्यांची नेमणूक महत्त्वाच्या निरोपांची ने आण करण्याकडे असते. राजाचें अंगांत घालण्याचें वस्त्र तें कंचुक व तें राजास देण्याचें काम ज्यांचें आहे ते कंचुकी असें कौटिलीय अर्थ शास्त्रांत सांगि-तलें आहे. पौरुषत्व नष्ट झालें असून मनानें स्त्रियांप्रमाणें कोमल व शक्तीनें दुर्बल असतात त्यांस **वर्षधर** म्हणतात. यांची योजना कामविषयक कामांत केली जाते.

---

(१०) भा. ना. २४–३९ (पा. भे.........माल्यसंग्रहणेषु च ।)

(११) भा. ना. २४–४२ (पा भे............ज्ञेया प्रेषणकारिका ॥)

जे जात्याच नपुंसक असल्यानें ज्यांचा स्त्रिया कधींहि अभिलाष धरीत नाहींत ज्यांना काम म्हणजे काय हें ठाऊक नसतें अशा सेवोपजीवी लोकांस **औपस्थानिक निर्मुण्ड** म्हणतात. यांची योजना स्त्रियांचे बरोबर पाठविण्याचे कामीं करावी. **स्नातक** म्हणजे ब्रह्मचर्याची शपथ घेतलेले लोक. आचारशील स्नातकांस अंतःपुरावर नेमीतें.[९२] Keith नें हीं अंतःपुरांतील पुरुष पात्रें सांगतांना औपस्थायिक व निर्मुण्ड असे दोन निरनिराळे शब्द मानले आहेत.[९३] पण नाट्यशास्त्रांतील पाठावरून हा एकच शब्द असावा असें दिसतें. शुद्ध शब्द औपस्थायिक नसून औपस्थानिक आहे, व हा पाणिनीच्या 'वेतनादिभ्योजीवति' या सूत्रानें सिद्ध होतो.[९४]

३० भरतानें दिलेलीं हीं एकंदर सर्व स्त्रीपुरुष पात्रें पाहिलीं असतां असें दिसून येतें कीं, नाटकांत राजा नायक असतांना त्याच्या दरबारांत व अंतःपुरांत कोणतीं पात्रें येऊं शकतात याच उद्देशानें त्यानें हीं पात्रें दिलीं असावींत; पण प्रत्येक नाटकांत राजाच नायक असतो असें नाहीं. मग भरतानें सर्वसामान्य नाटकांतील पात्रें सांगण्याऐवजीं जणूं दरएक नाटकांत राजा असतोच असें असल्याप्रमाणें हीं पात्रें कां सांगितलीं ? तसेंच इतर विप्रवणिजादि नायक असतांचीं पात्रें कां सांगितलीं नाहींत ? पण जरासा विचार करतां भरतानें याच पात्रांचें इतकें वर्णन कां दिलें आहे, हें कळण्यासारखें आहे. कारण जेव्हां कथा सामान्य लोकांसंबंधीं असते तेव्हां त्यांतील नायक नायिका विशेष कोणत्या गुणांनीं युक्त दाखवावी एवढाच प्रश्न असतो. बाकीचे त्याचे परिजन नेहमींच्या जगांतील असल्यानें त्यांचे स्वभावविशेष दाखविणें, ते किती असावेत, काय असावेत, दास, दासी, दूत, दूती कशीं असावींत हें सांगण्याची जरूरी नसते. नाट्य वस्तुस्थितिदर्शक असतें तेव्हां वस्तुस्थितीला रुचेल अशीं व इतकीं पात्रें त्यांत घालावयाचीं असतात. पण जेव्हां राजा नायक असेल, तेव्हां त्याचा अंतःपरिवार, बाह्य परिवार, कसा असतो, अंतःपुरांतील एकंदर व्यवस्था कशी असते, त्याच्या दरबारांत कोणकोणते लोक असावे लागतात, सेनापति, अमात्य, न्यायाधीश, कोणत्या स्वभावाचे असावेत, तसेंच त्याचे नोकरचाकर कोणत्या दर्जाचे असावेत, त्याच्या बायकांपैकीं कोणत्या बायकांचे काय दर्जे असतात, वगैरेची माहिती प्रत्येक नाटयकवीला असणें शक्य नाहीं. म्हणून ती पुरविण्याकरितां भरतानें राजा नायक असतांना येऊं शकणाऱ्या पात्रांचें इतकें वर्णन दिलें आहे.

३१ कवीनें याप्रमाणें पात्रांचा विचार केल्यानंतर त्या पात्रांना नांवें काय द्यावींत–त्यांचीं नांवें काय ठेवावींत ह्याबद्दल भरतानें[९५] पुढील नियम सांगितले

---

(९२) भा. ना. २४–५० ते ५८ (९३) K. S. D. P. 313
(९४) पाणिनि ४।४।१२ (९५) भा. ना. १७–९३ ते ९८

आहेत. ब्राह्मण व क्षत्रिय यांचीं नांवें त्यांच्या गोत्रांवरून किंवा त्यांच्या उदार कृत्यांवरून ठेवावींत व त्यांचे नांवांचे शेवटीं नेहमीं शर्मन व वर्मन् हे शब्द लावावेत. शौर्य व औदार्य दाखविणारीं अशीं शूर पुरुषांचीं नांवें ठेवावींत. राण्यांचीं नांवें विजयादि म्हणजे जय देणारी या अर्थीं ठेवावींत. सामान्यपणें स्त्रियांचीं नांवें गंभीरार्थक असावींत, वेश्यांचीं नांवें वसन्तसेनेप्रमाणें शेवटीं सेना किंवा दत्ता किंवा मित्रा येईल अशीं ठेवावीं. चारुदत्ताप्रमाणें शेवटीं दत्त येईल अशीं वणिजांचीं नांवें ठेवावींत. चेटाचें नांव वर्धमानकाप्रमाणें मंगल अर्थ सुचविणारें ठेवावें. मालविकाग्निमित्रांतील बकुलावलिकेप्रमाणें दासींचीं नांवें फुलांचीं दर्शक ठेवावींत. सामान्यपणें ज्या पात्राची जी जात व ज्याचें जें कर्म दाखवावयाचें असेल त्यास त्यास अनुसरून त्याचें नांव ठेवावें. कवीनें एकदां या सर्व गोष्टी ध्यानांत ठेविल्या म्हणजे त्याचें काम संपलें. ह्यापुढील काम नटमंडळीचें आहे. ह्या लोकांनीं आपापसांत कामें वांटून घेतांना कोणत्या गोष्टींचा विचार करावा, हें पुढें सांगितलें आहे.

३२ कुठल्या नटांनीं कोणतीं कामें घ्यावींत, हें पहाण्यापूर्वीं नाटक मंडळींत साधारणपणें किती मनुष्यें कोणत्या कामांत तरबेज असतात, तें पाहूं. नाटक-मंडळींत **सूत्रधार** हा प्रमुख समजला जाई. याचे पुढील प्रमाणें सूत्ररूपांत गुण सांगितलें आहेत.[९६] " अस्यादित एक तावल्लक्षणज्ञता, अहीनो वाक्य संस्कारः, तथा गीतकाल विधानज्ञता, स्वरवादित्रतत्त्ववादः " म्हणजे यास आरंभापासून सर्व लक्षणें माहीत असावींत, याच्या भाषणपद्धतींत यत्किंचितहि दोष नसावा, गायन वादन इत्यादिक कलांचें विधिविधान यास माहीत असावें व ताल स्वर इत्यादिकांची शास्त्र-शुद्धतत्वें त्यास ठाऊक असावींत. छंदःशास्त्र, ज्योतिष शास्त्र, देशाचार यांची माहिती त्यास असून यास राजवंशांचा इतिहास चांगला येत असावा. हा शास्त्रार्थ समजणारा समजून त्याप्रमाणें वागणारा व वागून दुसऱ्यांस शिकवणारा असावा. सूत्रधार हा सर्व नटांचा आचार्य असतो. ' शास्त्रोपदेशयोगात्सूत्रज्ञः सूत्रधारस्तु[९७] ' अशी याची व्युत्पत्ति नाट्यशास्त्रांत दिली आहे. या व्युत्पत्तिवरून या शब्दाचा कळसूत्री बाहुल्यांची दोरी ओढणारा या शब्दावरून Pischel नें जी व्युत्पत्ति काढली आहे ती बरोबर नसावी, असें वाटतें. Keith नें " Moreover, the theory recognizes the Sutradhara clearly as the man who lays out the temporary play-house needed for exhibition, and this sense passes easily over into that of a director.[९९] " ह्या प्रमाणें

(९६) भा. ना. २४–९२ पुढील गद्य व ९८ श्लोकापर्यंत.
(९७) भा. ना. ३५–३० (९८) K. S. D. P. 52
(९९) K. S. D. P. 56, 57

म्हटलें आहे, पण ह्या म्हणण्यास काय आधार आहे, हें समजत नाहीं. नाट्यशास्त्रांत तरी निदान ही व्युत्पत्ति कोठेंच दिली नाहीं.

३२ **पारिपार्श्वक**[१००] हा सूत्रधाराचा मदतनीस असतो. हा सूत्रधाराहून कांहीं गुणांनीं कमी असतो. जो थट्टेच्या गोष्टी बोलून चेष्टा करतो, विचित्र पोषाक करतो, लोकांना आनंद देणाऱ्या व सर्व लोकांना पटणाऱ्या कसल्याहि गोष्टी बोलतो, समयोचित व पटकन उत्तरें देतो, त्याला **विदूषक** असें म्हणतात[१०१]. ह्या नटाचें पात्र म्हणूनहि काम असल्याचें वर सांगितलेंच आहे. जो सर्व नटांत धुरेप्रमाणें प्रमुख असतो. निरनिराळ्या भूमिका जो ठरवितो, गायनवादन इत्यादि कलांनीं जो युक्त असतो, त्याला **भरत** म्हणतात[१०२]. **तौरिप** हा नाचणाऱ्यांचा मुख्य असतो. हा सर्व प्रकारचीं वाद्यें वाजविण्यांत कुशल असावा लागतो.[१०३] संस्कृत व प्राकृत दोन्ही भाषांत निपुण व नान्दी म्हणून सर्व प्रेक्षकांची मधुर व मंगलकारक वाक्यांनीं जो स्तुति करतो तो **नंदी**.[१०४] नाना रसभाव उत्पन्न करणाऱ्या पात्रांची भूमिका सजवून जो नाटकें रचून देतो, तो नाट्यकवि अथवा **नाट्यकर**.[१०५] **नायकास** चारी प्रकारचीं म्हणजे तत, वितत, घन व सुषिर हीं वाद्यें शास्त्रशुद्ध रीतीनें वाजविण्यास यावीं लागतात[१०६]. याप्रमाणें, सूत्रधार, पारिपार्श्वक, विदूषक, भरत, तौरिप, नंदी, नाट्यकर, नायक इतकीं माणसें नाटक मंडळींत असत व तीं वर सांगितल्याप्रमाणें आपापल्या कामांत कुशल असत. ह्यांचे सहाय्यानें एकंदर वरची व्यवस्था करतां आली, तरी निरनिराळ्या नाटकांतील जे निरनिराळे देखावे करावयाचे असतात, ते करण्यालाहि कुशल माणसें नाटक मंडळीजवळ असणें अत्यंत जरूर असे. हीं माणसें अर्थातच पात्रांना लागणाऱ्या जरूरीच्या गोष्टी पुरवीत, म्हणून जो मनुष्य ज्या गोष्टी पुरविण्यांत कुशल असेल, त्याला त्या त्या वस्तूच्या नांवावरून नांव देत.[१०७] उदाहरणार्थ[१०८] नाना प्रकारच्या लोकांना योग्य असे नानाप्रकारचे मुकुट करणारा तो तो मुकुटकार. नानाप्रकारचे दागिने, आभरणें करणारा तो आभरणकार. पूर्वी पांच प्रकारचें माल्य सांगितलें आहे, त्या प्रकारचीं फुलें गुंफणारा तो माल्यकार, चित्रविचित्र हवे तसे वेष तयार करणारा तो वेषकार, चित्रें काढण्यांत (पडदे तयार करण्यांत) जो तरबेज तो चित्रकार, वस्त्रें रंगविणारा तो रजक; लाख, दगड, लोखंड, लांकूड इत्यादि द्रव्यांनीं लागणारी देखा-

(१००) भा. ना. २४-१०१ व १०२ (१०१) भा. ना. ३५-२४, २५
(१०२) भा. ना. ३५-२३ (१०३) भा. ना. ३५-२६,
(१०४) भा. ना. ३५-२९ (पा. भे.......नन्दी...॥२९) (१०५) भा. ना. ३५-३१
(१०६) भा. ना. ३५-३२ (१०७) भा. ना. ३५-२८
(१०८) भा. ना. ३५-३३ ते ३८

त्याची सामुग्री तयार करणारा तो कारुक व नाटकाचे वेळीं वाद्यें वाजविणारे ते कुशीलव. ह्याप्रमाणें नाटक मंडळींतील प्रत्यक्ष नाटकांतील पात्रांशिवाय बाकीच्या मंडळीसंबंधींचें वर्णन झालें.

३३ आतां प्रत्यक्ष भूमिका घेणाऱ्यांविषयीं म्हणजेच नटांविषयीं भरतानें काय माहिती दिली आहे, त्या नटांपैकीं कोणत्या नटानें कोणती भूमिका घ्यावी म्हणून सांगितलें. याचें वर्णन केलें म्हणजे नाटक मंडळीची माहिती पूर्ण झाली. भरतानें निरनिराळ्या भूमिका घेण्याच्या पद्धतीवरून भूमिकांचे तीन भेद केले आहेत. ते असे कीं, योग्य नटाला भूमिका दिली असतां म्हणजे म्हाताऱ्याला म्हाताऱ्याची किंवा तरुणास तरुणाची, स्त्रियांस स्त्रियांची व पुरुषांस पुरुषांची भूमिका दिल्यास त्यास अनुरूप भूमिका म्हणतात. पण याच्या उलट म्हणजे तरुणाला म्हाताऱ्याची किंवा म्हाताऱ्याला तरुणाची भूमिका दिल्यास तीस विरूपा म्हणतात. पुरुषानें स्त्रीच्या केलेल्या भूमिकेस रूपानुरूपा भूमिका म्हणतात. ह्यांपैकीं कोणता भेद केव्हां चांगला असतो ह्याबद्दल भरतानें पुढीलप्रमाणें सांगितलें आहे. साधरणपणें स्त्रिया ह्या जात्याच कोमल असतात, त्यांना ललितकलांची आवड असते व त्यांचा आवाज मधुर असून त्यांचें रूपहि सुंदर असतें. म्हणून त्यांना योग्य अशी स्त्रियांची भूमिका स्त्रियांसच द्यावी.[११०] राक्षसीमहत्वाकांक्षेंतील मदालसा जरी स्त्री असली तरी तिचें चित्र क्रूर रेखाटलें असल्यानें, असली भूमिका ती केवळ स्त्रीची आहे म्हणून स्त्रीस देऊं नये. ती पुरुषासच द्यावी. उलट पक्षीं पुरुष हे जात्याच कठोर असल्यानें त्यांच्या आवाजांत, स्वभावांत कार्कश्य असल्यानें व त्यांना शौर्यवीर्यादिक गोष्टी जास्ती प्रिय असल्यानें, त्यांना ललितगोष्टींचें विशेषसें ज्ञान नसल्यानें, त्यांना धीरललित नायकाची भूमिका देण्याऐवजीं ती एखाद्या योग्य स्त्रीसच द्यावी. कधीं कधीं पुरुषांत स्त्रियांचे नाजुक गुण व स्त्रियांत शौर्यादि गुण आढळून येतात. पण असलीं उदाहरणें फारच विरळा. असे अपवादात्मक नट असलेच तर मात्र पुरुषांना ललित स्त्रियांची व स्त्रियांना शूर पुरुषांचींहि कामें द्यावींत[१११]

३४ ह्यावरून पूर्वीं स्त्रिया नाटकांत काम करीत असत इतकेंच नव्हे, तर रूपकाचे सुकुमार व आविद्ध असे जे दोन भेद केले आहेत, त्यांपैकीं सुकुमारांत म्हणजे नाटक, प्रकरण, भाण, वीथी व अंक ह्यांत मुख्यतः स्त्रियांचें काम करीत असत, असें भरताच्या "भूयिष्ठसुकुमारं तु वृत्तं स्त्रीभिरधिष्ठितम्[११२]" । ह्या श्लोकावरून दिसून येतें. वरील वर्णनावरून नट स्त्री असो कीं पुरुष असो, तसेंच त्यानें घ्यावयाची भूमिका स्त्रीची असो कीं पुरुषांची असो, जी व्यक्ति ज्या भूमिकेला योग्य असेल तिला ती

---

(१०९) भा. ना २६-१ ते ४ (११०) भा. ना. २६-९ ते १०
(१११) भा. ना. २६-,१३;३३-५ व६(११२) भा. ना. २६-६,

भूमिका द्यावी, असें भरतानें सांगितलें आहे. पण एवढें सांगून सुद्धां नटांच्या किंवा त्यांना भूमिका देणाऱ्या भरताच्या किंवा त्यांना शिकविणाऱ्या सूत्रधाराच्या हातून चूक होऊं नये म्हणून त्यानें कांहीं प्रमुख भूमिका घेणाऱ्या नटांस कोणते गुण–मग ते अंगज असोत, स्वाभाविक असोत किंवा यत्नज असोत–लागतात तेंहि सांगितलें आहे.

३५. नाटक झाल्यानंतर नाट्याचार्यास खालीं पहावयास लागण्याची वेळ यावयास नको असल्यास, त्यानें पहिल्या प्रथम सत्वशील तज्ज्ञांकडून प्रत्येक नटाला गीत, वाक्, अंग व नेपथ्य या चारहि कसोटींस लावून त्याचे स्वभावज व ज्ञानज म्हणजे स्वाभाविक असलेले व ज्ञानानें प्राप्त करून घेतलेले गुण पाहून नंतर त्यास योग्य ती भूमिका द्यावी.[११३] साधारण तरुण वयाचा, प्रत्येक अवयव रेखीव असलेला, कोणतेंहि व्यंग नसलेला, फार लठ्ठ नाहीं व फार किडकिडीतहि नाहीं, फार उंच नाहीं व फार ठेंगणाहि नाहीं, असा सुंदर व तेजस्वी अंगकांतीचा, गोड चेहऱ्याचा, मधुर आवाजाचा नट देवांच्या भूमिकेकरितां योजावा.[११४] राक्षस, दानव व दैत्य यांची भूमिका उठविणें झाल्यास खूपशा लठ्ठ व उंच माणसाची योजना करावी. ह्या मनुष्याचा आवाजहि देहासारखा प्रचंड व मेघगर्जनेप्रमाणें धीर आणि गंभीर व त्याचे डोळे, तोंड, स्वभाव सर्वच कांहीं रौद्र असावें. ज्या नटाला राजकुमारीची भूमिका द्यावयाची असेल त्याचे डोळे, भुंवया, अंग, कपाळ, नाक, ओंठ, गंडस्थळें, मुख, मान, इतकेंच नव्हे तर सर्व अवयव रेखीव व सुंदर असून आवाजहि मधुर असावा; थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे हा दैवी भूमिकेस योग्य असणाऱ्या नटांप्रमाणें असावा. तसेंच हा भारदस्त असून प्रत्येक काम शांत चित्तानें व धिम्मेपणानें करणारा असावा. त्याचा स्वभाव सुशील असून तो ज्ञानी व नीटनेटकेपणानें राहणारा असावा.[११६] सेनापति व अमात्य यांची भूमिका घेणारा नट शरीरानें फार उंच अथवा फार लठ्ठ असूं नये. याच्या शरीरांत कोणतेंहि व्यंग असूं नये. एकंदरींत तो दिसायला प्रगल्भ असावा. ह्याच्या भाषणांत स्पष्टवक्तेपणा व काम करण्यांत तत्परता असावी. त्याचप्रमाणें तो वादविवादांत कुशल असून निश्चयी असावा.[११७] कंचुकीची आणि श्रोत्रियाची म्हणजे वेदवेत्त्या ब्राह्मणाची भूमिका लांबट नाकाच्या व पिंग्या डोळ्याच्या माणसास द्यावी.[११८] सेवकाची भूमिका ज्या नटास द्यावयाची, तो नट स्वभावानें दुष्ट, डोळ्यानें काणा, काम करण्यांत थंड, शरीरानें कुब्ज, लठ्ठ, ठेंगणा, व नाकानें नकटा असावा. तो

---

(११३) ३५–१ ते ४ (११४) भा. ना. ३५–५–६
(११५) भा. ना. ३५–७, ८ (११६) भा. ना. ३५–८–११
(११७) भा. ना. ३५–१२,१३ (११८) भा. ना. ३५–१४

केव्हांहि सुंदर असूं नये किंवा त्याच्या डोळ्यांत हुशारी दिसूं नये.[११९] तपस्व्याची भूमिका जे अंगानें किडकिडीत असतील, त्यांस द्यावी.[१२०] चैनी माणसाची भूमिका लठ्ठ माणसास द्यावी. सारांश उत्तम, मध्यम, अधम पात्राला अनुरूप अशी ज्याची जशी वागण्याची पद्धति असेल व शरीराची ठेवण असेल त्याला त्या त्या पात्राची भूमिका द्यावी.[१२१]

३६ याप्रमाणें भरतानें पात्रांचें, नाटकमंडळीचें व भूमिकान्यासाचें वर्णन केलें आहे. या सर्व वर्णनाकडे लक्ष दिलें असतां इतक्या प्राचीन काळीं नाट्यकला किती पूर्णतेस गेली होती, हें पाहून त्याबद्दल साभिमान कौतुक वाटून मनास एक प्रकारचा आनंद झाल्याशिवाय रहात नाहीं.

---

(११९) भा. ना. ३५–१६, १७ (१२०) भा. ना. ३५–१८
(१२१) भा. ना. ३५–१९ (पा. भे......उपभोगेषु......॥ १९)

प्रकरण १० वें.

दशरूप.

सर्वेषामेव काव्यानां मातृका वृत्तयः स्मृताः ।
आभ्यो विनिःसृतं ह्येतद्दशरूपं प्रयोगतः ॥ [१]

१ नाट्यशास्त्रांत रूप शब्दाची कोठेंहि व्याख्या न देतां एकदमच दशरूपाचें वर्णन करावयास सुरुवात केली आहे; यावरून रूप हा शब्द आणि त्याचे दहा भाग भरतानें नाट्यशास्त्र लिहिण्याचे पूर्वी लोकांत इतके रूढ झालेले असावेत कीं, भरतास रूपशब्दाचें लक्षण देण्याची जरूरीच वाटली नसावी, असें वाटतें. दशरूपककारानें ‘ रूपं दृश्यतयोच्यते ।[२] ’ अशी रूप शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे. पाणिनीनेंहि[३] रूपयति हा धातु रूपं पश्यति ह्या अर्थी दिला आहे आणि ह्यावरूनच अभिनवगुप्तानेंहि ‘ रूप्यते प्रत्यक्षीक्रियते योऽर्थस्तद्वाचकत्वात्काव्यादीनि रूपाणि । रूप्यंते अभिधीयन्ते इतिवा[४] । ’ अशी रूप शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे. ह्यावरूनच कोणत्याहि दृश्य काव्यास रूप असें नांव पडलें असावें, असें वाटतें.

२ ह्या रूपभेदांचीं कारणें दशरूपककारानें जरी वस्तु, नेता व रस अशीं दिलीं आहेत[५], तरी शिरोभागीं दिलेल्या श्लोकांत सांगितल्याप्रमाणें भरताच्या मतानें वृत्तिभेदांमुळें रूपभेद होतात, असें दिसतें. हीच गोष्ट समजावून देण्यासाठीं त्यानें संगीतशास्त्रांतील उदाहरण दिलें आहे. षड्जऋषभादिस्वरसमुदाय तोचा तोच असतां स्वरांत कमी अधिक श्रुति मानल्यामुळें ज्याप्रमाणें ग्रामभेद होतात, म्हणजे चार श्रुतींचा पंचम त्रिश्रुतींचा झाला अथवा त्रिश्रुति धैवत चार श्रुतींचा झाला, तर जसा षड्ज ग्रामाचा मध्यम ग्राम होतो, त्याचप्रमाणें कोणत्या वृत्तीला प्राधान्य द्यावयाचें, कोणत्या वृत्तीस गौणत्व द्यावयाचें, इत्यादि भेदानें रूपभेद होतात[६]. तेव्हां रूपाचे दहा भेद सांगण्यापूर्वी वृत्ति म्हणजे काय व तिचे भेद किती होतात, हें प्रथम पाहिलें पाहिजे.

३ भरताच्या सांगण्याप्रमाणें वृत्ति म्हणजे व्यापार असा अर्थ दिसतो. मग तो व्यापार वाचेचा असो, मनाचा असो, शरीराचा असो किंवा सर्वांचा मिळून असो.

---

(१) भा. ना. १८–४ (२) द. १–७

(३) पाणिनी ३।१।२५ व ३।१।२१ वरील सिद्धांत कौमुदी.

(४) अ. ना. १८–१ टी. (५) द. १–११

(६) भा. ना. १८–५, ६

अभिनवगुप्तम्हणतो ' यद्यत्किल कर्मारभ्यते तत्र वाङ्मनःकायव्यापारस्तावदस्ति तत् वृत्तिचतुष्टयम् । ७ ' प्रेक्षकांचे मनावर नाटक पहात असतां ह्या निरनिराळ्या व्यापारांचा ठसा उमटत असतो व त्याचमुळें त्यांस त्यांतील रसांचा उपभोग घेतां येतो.

४ या वृत्ति निर्माण कशा झाल्या याबद्दल भरतानें पौराणिक मोठी गमतीची आख्यायिका दिली आहे. आपली प्राचीन पद्धतीच अशी होती कीं, कोणत्याहि गोष्टीवर कोणीं कांहीं लिहूं लागलें कीं त्या गोष्टीचा संबंध ब्रह्मा, विष्णु, महेश ह्या त्रयींपैकीं कोणत्या ना कोणत्या तरी देवाशीं जोडून तें वर्णन करावयाचें. ह्या प्राचीन पद्धतीस अनुसरून भरतानें वृत्तींचा संबंध ब्रह्मदेव व विष्णु यांच्याशीं जोडून त्यांची उत्पत्ति कशी झाली, त्यांना वेदांत स्थान कसें मिळालें व वेदांतून त्या नाटकांत कशा घेतल्या गेल्या, हें सांगितलें आहे. ह्या माहितीचा आपणास ऐतिहासिक दृष्ट्या जरी कांहींच फायदा नाहीं तरी पण उत्पत्ति सांगण्याची पद्धति कशी मजेदार होती, ती जातां जातां सांगितल्यास अगदींच अप्रस्तुत होणार नाहीं. म्हणून ती सांगून नंतर वृत्तींचे प्रकार व त्यांचा केव्हां कसा उपयोग करावयाचा तें पाहूं.

५ प्राचीन काळीं भगवान् विष्णु प्रलयकालानंतर आपल्या नागशय्येवर पहुडले असतां मधु व कैटभ हे दोन दानव मदोन्मत्त होऊन भगवन्ताला कटु व उद्धत शब्द बोलून युद्धाला आव्हान करूं लागले व शेवटीं त्यांनीं भगवान् विष्णूवर लाथाबुक्यांची वृष्टि केली. तो त्यांचा मदोन्मत्तपणा पाहून व त्यांची ती कुत्सित भाषा ऐकून कमलनालस्थ ब्रह्मदेवाला वाईट वाटलें व ते भगवन्तास म्हणाले "हे भगवन्! नुसत्या शब्दांनीं युक्त असलेली ही भारती वृत्ति इथें काय कामाची ? तेव्हां आपण यांच्याशीं कमी अधिक न बोलतां त्यांस उत्तर प्रत्युत्तर न देतां–यांना मारून टाका." विष्णूनीं उत्तर दिलें " बा ब्रह्मदेवा, मी ही जी वाणी उत्पन्न केली आहे ती फार स्तुत्य कामाकरितां आहे. भविष्यत् काळीं विद्वान् या भारती वाणीचा उपयोग करतील व तेव्हां हिला भारती हें नांव प्राप्त होईल. असो मी आतां यांना मारून टाकतों. " असें म्हणून विष्णु त्या मधु व कैटभ नांवाच्या दैत्यांशीं युद्ध करूं लागले. युद्ध करतांना त्यांचीं पावलें जेव्हां जमिनीवर पडलीं, तेव्हां त्या भारानें तेथें भारती वृत्तीची देवता उत्पन्न झाली. युद्धाचे वेळीं भगवन्ताच्या शार्ङ्ग धनुष्याच्या झालेल्या तीव्र टणत्कारांनीं सात्वतीची अधिष्ठात्री देवता तिथें प्राप्त झाली. नंतर आवेशयुक्त चाललेल्या त्या द्वंद्वयुद्धांत जेव्हां विष्णु निरनिराळ्या प्रकारचे डावपेंच खेळूं लागले, तेव्हां आरभटीची देवता प्रगट झाली व हे डावपेंच करतांना विष्णु जेव्हां आपला सुटलेला केशकलाप बांधूं लागले तेव्हां कैशिकी–वृत्ति–देवता उत्पन्न झाली.

---

(७) अ. ना. २० टी. (८) भा. भा. २०–२ ते १४
(९) भा. ना. २०–१५

६ याप्रमाणें या चारी वृत्तींच्या या चारी देवता प्रगट झालेल्या पाहून ब्रह्मदेवानें त्यांची स्तुति करून त्यांचें पूजन केलें. नंतर त्यानें भारती वृत्ति-देवतेची स्तुति ऋग्वेदांत, सात्वतीची स्तुति यजुर्वेदांत, कैशिकीची स्तुति सामेवदांत व आरभटीची स्तुति अथर्ववेदांत संगृहीत केली.[१०] वृत्ति ह्या वाङ्मनःकायव्यापारात्मक असल्यामुळें ह्या प्रत्येकींत शब्द, भाव, चारी व अंगहार इतक्या गोष्टी असतात. ह्या पैकीं नृत्तांत चारींचा व अंगहारांचा समावेश झालों.[११] नृत्यांत अथवा नाट्यांत भावांचा झालों[१२] व काव्यांत शब्दांचा झालों.[१३] ब्रह्मदेवानें[१४] केलेल्या स्तुतींस अनुसरून ऋषींनीं ह्या प्रकारचीं काव्यें किंवा वृत्ति निर्माण केल्या म्हणजे ब्रह्मदेवानें जे वैदिक मंत्र केले होते, त्यांस अनुसरून ऋषींनीं लौकिक काव्यें केलीं. याप्रमाणें वेदांत विभागलेल्या व काव्यांत असलेल्या ह्या वृत्ति भरतानें ब्रह्मदेवाच्या आज्ञेनें नाटकांत घातल्या.

७ सारांश वृत्ति म्हणजे वर सांगितल्याप्रमाणें वाङ्मनःकायव्यापार होय. हा ज्या वृत्तींत ज्या प्रकारच्या प्रमाणांत दिसून येतो त्या प्रमाणावरून चार वृत्तींना निरनिराळीं नांवें दिलीं आहेत. तसेंच ज्या ललित कलेंत ह्यांतील जी वृत्ति अधिक उपयोगास येते, तींत हिचा समावेश झाला असें मानतात. नाटकास वर दिलेल्या तीनहि ललितकला नृत्त, नृत्य-नाट्य व काव्य ह्या जरूर असल्यानें ह्यांत चारहि वृत्तींचा समावेश होतो. आतां ज्या व्यापारांत शब्दास अधिक महत्त्व असतें तिचें म्हणजे भारती वृत्तीचें भरतानें काय वर्णन दिलें आहे तें पाहून, त्याच प्रमाणें इतरहि वृत्तींचें यथानुक्रमें वर्णन करूं.

८ भारती[१५] वृत्ति भाषेवर अवलंबून असते. भरतांनीं म्हणजे नटांनीं इचा पुष्कळ प्रमाणांत उपयोग केल्यानें हीस भारती नांव पडलें असावें, असेंहि म्हणतां येईल. इच्यांत संस्कृत पाठ्याचा उपयोग अधिक असल्यानें व स्त्रीपात्रें पाठ्यापेक्षां गानाचा व पाठ्य असलें तरी प्राकृत पाठ्याचाच अधिक उपयोग करीत असल्यानें, हिचा उपयोग स्त्रीपात्रें क्वचित् करितात. हिचा मुख्यतः उपयोग प्ररोचना, आमुख, वीथी व प्रहसन या चार प्रकारांत दिसून येतो. पैकीं नाटकाच्या पूर्वरंगांत विजय, अभ्युदय, मंगल इत्यादि होण्याबद्दल ईश्वराची प्रार्थना करणें, यास **प्ररोचना** म्हणतात. साहित्यदर्पणकार व दशरूपककार 'कवीची व नाटकाची स्तुति करून लोकांचीं मनें उत्कण्ठित करणें' अशी प्ररोचनेची व्याख्या करतात.[१६] **आमुखाचीं**

(१०) भा. ना. २०-२३
(११) भा. ना. २०-२० (पा. भे. पुनश्चेष्टासु........समाकुलाः ।)
(१२) भा. ना. २०-२१ (१३) भा. ना. २०-२१
(१४) भा. ना. २०-२२ ते २४ (१५) भा. ना. २०-२५ ते २६
(१६) भा. ना. २०-२७

पांच अंगें आहेत. उद्घात्यक, कथोद्घात, प्रयोगातिशय, प्रवृत्तक व अवलगित[१७]. या शिवाय वीथीच्या अंगापैकींहि एकादें अंग कधीं कधीं आमुखांत घातलें असतां चालतें.[१८] खरें पाहिलें असतां उद्घात्यक व अवलगित हींहि दोन वीथीचींच अंगें आहेत. तेव्हां हींच दोन अंगें आमुखांत कां मोजलीं तें कळत नाहीं. कदाचित् वीथीच्या अंगांपैकीं आमुखांत फार करून येणारीं अशीं उद्घात्यक व अवलगित हीं दोन अंगें असल्यानें तीं तेवढीं निराळीं काढून बाकीच्या अंगांपैकीं एकादें घातलें तरी चालतें, असें सांगण्याकरितां असें केलें असेल. हा घोंटाळा दूर करण्याचा प्रयत्न साहित्यदर्पणकार[१९] करीत नाहीं. दशरूपकार मात्र आमुखाचे कथोद्घात, प्रवृत्तक व प्रयोगातिशय असे तीनच प्रकार देऊन वीथीच्या अंगांपैकींहि एकादें घालावें असें सांगतात[२०]. ते वीथीचीं वरील दोन अंगें निराळीं सांगत नाहींत. आमुखाचें मुख्य काम म्हणजे सूत्रधार व नटी किंवा विदूषक अथवा एकादा नट यांच्या द्वारें प्रेक्षकांस नाटकांतील कथानकाची अथवा प्रवेशाची सूचना देणें, हेंच होय. याच्या पांचहि अंगांची विस्तृत माहिती वस्तुप्रकरणांत प्रस्तावना या सदराखालीं सोदाहरण दिलीच आहे, म्हणून ती येथें परत दिली नाहीं.[२१]

९ बलानें, निरनिराळ्या शस्त्रप्रहारपद्धतींनी, अत्यंत हर्षयुक्त वाणीनें युक्त, ती सात्वती वृत्ति होय. हींत शोकरस नसतो. ही भाषेवर व अभिनयावर अवलंबून असते. हिचा उपयोग बलिष्ठ पात्रांचें ठिकाणींच करावा, व त्यांच्या तोंडीं दुसऱ्याच्या अंगांत चेतना उत्पन्न होईल, अशीं वाक्यें घालावीत. ही वृत्ति ह्या लक्षणांनीं युक्त असल्यानें शृंगार व करुण रसांत घालतां येत नाहीं आणि निर्वेद हा व्यभिचारी भावहि हिच्यांत कोठेंच दाखवितां येत नाहीं. हिचा उपयोग परस्परांवर वरचढपणा करूं इच्छिणाऱ्या उद्धत पुरुषांनींच करावयाचा असल्यानें इचा वीर, रौद्र व अद्भुत रसांतच प्रयोग करावा. हिचे उत्थापक, परिवर्तक, संलापक व संघात असे चार प्रकार करतां येतात[२२].

(१) दुसऱ्याला चेव येईल अशा तऱ्हेनें युद्धाला आह्वान करणें याला **उत्थापक** म्हणतात[२३]. जसें:—"भीम— खबरदार गदेला हात घालशील तर ! गदा आणली नाहींस तर हात तर बरोबर आणले आहेस ना ! मग थोपट दंड व होऊं दे दोन हात[२४] "

---

(१७) भा. ना. २०-२८ ते ३० (१८) द. ३-७

(१९) सा. ६-३३ (२०) द. ३-८, ९

(२१) वस्तुप्रकरण (२२) भा. ना. २०-३८ ते ४१

(२३) भा. ना. २०-४२ (२४) द्रौपदी अंक १ ला, प्र. १ ला पृ. २६

(२) आरंभ केलेलें युद्ध किंवा इतर काम मध्येंच सोडून दुसऱ्याच कामास आरंभ करणें यास **परिवर्तक** म्हणतात[२५]. जसें राजाच्या बंडांत चौथ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत स्वामीजींच्या प्रेतयात्रेच्या मिरवणुकीचे समयीं, बापाच्या वधानें क्रुद्ध झालेला दीनदास राजावर सूड उगवण्याकरितां 'राजा ! ह्या पेटलेल्या कुंडांत पहिली आहुती तुझी पडली पाहिजे.' अशी गर्जना करीत येतो; पण राजांत झालेलें परिवर्तन प्रत्यक्ष आपल्या बहिणीच्या व मोतीरामासारख्या एकनिष्ठ सेवकाच्या तोंडून ऐकून त्याचा त्वेष एकदम जाऊन, उलट त्याचे ठिकाणीं कार्पण्य येऊन तो "महाराज तुमचा सर्वस्वी अपराधी असा हा दीनदास तुमच्या चरणाशीं लीन झाला आहे." असें म्हणतो.

(३) रागानें असो किंवा नसो, पण ज्यांत निंदा आहे असें जें भाषण त्यास **संलापक** म्हणतात[२६]. जसें:- "अमात्य-सेनापति साहेब ! वार्धक्याला असें तुच्छ मानूं नका. वार्धक्याला तुच्छ लेखून त्याच्या धिंमेपणाचा आधार जर तरुणपणीं आपल्या पायांना घेतला नाहीं, तर तारुण्याची निव्वळ धडाडी ही इतर हीन प्राण्यांच्या मुसंडीप्रमाणें नेहमीं भुईसपाट राहून अवसानघातकी होते[२७]." साहित्यदर्पणकार[२८] व दशरूपककार[२९] दोघेहि 'पात्रांचें नानारसयुक्त गंभीर भाषण तें संलापक' अशी याची व्याख्या करितात; पण इथें नानारस म्हणजे वरील तीन रसच समजले पाहिजेत.

(४) आपली मसलत फसल्यानें, द्रव्याच्या आमिषानें, आपल्यांत कांहीं दोष असल्यानें, आपण बोललेल्या कटु शब्दानें, अथवा आपल्या दुर्दैवानें आपल्या पक्षांत फूट पडणें याला **संघात** म्हणतात[३०]. जसें घनश्यामाचे दुर्दैवानें महेश्वराचें सोंग लतिकेस कळून येतें व नंतर ती त्याला खोटीच सहानुभूति व लग्न करण्याची लालूच दाखवून महेश्वराकडून घनश्यामानें पोलिसाच्या वेषांत धुंडिराजाला कसें फसविलें, कागदांची चोरी कशी केली गेली, इत्यादि बातमी काढून घेते व कसेंहि करून घनश्यामास पोलिसाचे वेषांत आणून देण्याचें त्याजकडून वचन घेते. याप्रमाणें घनश्यामाच्या कटांतून महेश्वर फुटतो.

१० ज्या व्यापारांत पुरुष व स्त्रिया दोघांचाहि उपयोग होतो, ज्यांत निरनिराळे सुंदर सुंदर वेश, नृत्य, गायन, शृंगाररस इत्यादि गोष्टी असतात, त्या व्यापारास

---

(२५) भा. ना. २०-४३

(२६) भा. ना. २०-२४ (२७) राजाचे बंड, अ. २ रा. प्र २ रा, पृ. ४९

(२८) सा. ६-१३१ (२९) द. २-५४

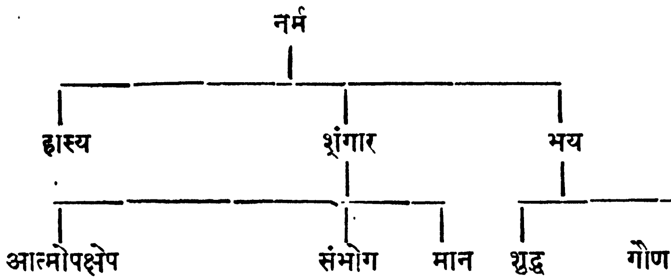
(३०) भा. ना. २०-४५ (३१) भावबंधन, अं. ४ था. प्र ४ था. ४५

केशिकी वृत्ति म्हणतात. हिचे नर्म, नर्मस्फूर्ज, नर्मस्फोट व नर्मगर्भ असे चार प्रकार होतात.[३२]

(१) नर्मासंबंधी नाट्यशास्त्रांत पुढीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे.

आस्थापितशृंगारं विशुद्धकरणं निवृत्तवीररसम् ।
हास्यप्रवचनबहुलं नर्म त्रिविधं विजानीयात् ॥
ईर्ष्याक्रोधप्रभवं हासोपालंभवचनविद्धं च ।
आत्मोपक्षेपकृतं सविप्रलम्भं स्मृतं नर्म ॥[३३]

दशरूपकार व साहित्यदर्पणकार दोघेहि 'वैदग्ध्यक्रीडितं नर्म प्रियोपच्छंदनात्मकम्' अशी नर्माची व्याख्या करतात. यावरून पहिला श्लोक नर्माच्या व्याख्येकरितां आहे, असें वाटतें. वीररसाचा त्याग करून मन शुद्ध करून म्हणजे म्हणजे मनांत इतर कांहीं विचार येऊं न देतां, तें शृंगारास अनुकूल होईल असें बरेंचसें जें थट्टेचें भाषण करणें त्यास नर्म म्हणावें, अशी त्या श्लोकावरून नर्माची व्याख्या करतां येईल. प्रो. भानूंनीं नर्माचे आस्थापित शृंगार, निवृत्तवीररस व हास्यकारी संभाषण असे तीन भेद केले आहेत.[३४] दशरूपककार, नर्माचे



या प्रमाणें सहा भाग करून, यांचे प्रत्येकीं वाक्, वेष व चेष्टा असे तीन तीन भेद पुन्हां करतो. म्हणजे त्याच्या मतें नर्माचे अठरा भेद होतात.[३५] साहित्यदर्पणकार पहिले तीन म्हणजे हास्य, शृंगार व भय हे तीन भेद करून नंतर त्यांचे वाक्, वेष, चेष्टा असें प्रत्येकीं तीन भेद करतो. म्हणजे याच्या मतें नर्माचे नऊच प्रकार होतात.[३६] यांचें हे भेद पाहिलें असतां नर्माची व्याख्या पाहिल्या श्लोकांत व भेद दुसऱ्या श्लोकांत दिले असावेत, असें वाटतें. ते तीन भेद म्हणजे (अ) स्वतांचा उल्लेख करणें (आ) थट्टेंत किंवा

---

(३२) भा. ना. २०-४७, ४८ (३३) भा. ना. २०-४९, ५०
(३४) प्रो. भानूकृत नाट्यशास्त्राचें भाषांतर पृ. १०६ व १०७
(३५) द. २-४९, ५० (३६) सा. ६-१२६ व त्यापुढील गद्य.

ईर्ष्येनें राग येऊन टोंचून बोलणें व (इ) सविप्रलंभ शृंगार सुचविणें, हे होत. ह्यांचीं उदाहरणें खालीलप्रमाणें देतां येतील.

(अ) "वैकुंठ-नलिनी येतों मी पण ध्यानांत ठेव, असा एक काळ येईल कीं, त्यावेळीं पाणिग्रहणाच्या याचनेसाठीं या वैकुंठापाशीं तुला रडत यावें लागेल[३७]. गुडईव्हनिंग." वरील उदाहरणांत आत्मोपक्षेप आहे.

(आ) इंद्— कायहो कामण्णा, पुन्हां तुम्हीं इच्याशीं बोलत बसताच.

इंदु— कायग झालें माझ्याशीं न बोलायला ! मग काय तुझ्याशीं बोलायचें !

विंदु—हो, हो, मला टाकून हिच्यासारख्या कुब्जेशीं बोलावयाला तुमचे डोळे फुटले आहेत !" येथें बिंदूचें बोलणें ईर्ष्येनेंच होय.

(इ) "धैर्यधैर[३९]-- इथें बसायला पाहिजे होतीस, आणि मी तसा उभा राहून वारा घालायला पाहिजे होतों. बसतेस येथें, मी घालूं वारा !" यांत शृंगारेच्छा सुचविली आहे.

(२) दुसऱ्या भेदास नाट्यशास्त्रांत नर्मस्पुंज[४०] असें म्हटलें आहे. दशरूपींच्या[४१] छापील प्रतींत याचऐवजीं स्फिंज अथवा स्फंज असा पाठ आहे व साहित्यदर्पणांत[४२] स्फूर्ज असा पाठ आहे. ह्या सर्व पाठभेदांपैकीं फक्त स्फूर्ज शब्दाचा तेवढा अर्थ सांपडतो, म्हणून Haas[४३] नें स्फूर्ज हाच पाठ घेतला आहे व तोच घेणें बरोबर आहे. जेव्हां नायकनायिकांचा वेष उज्ज्वल असतो, दोघेंहि नूतन शृंगारसुख अनुभवण्यास उत्सुक असतात, पण जेव्हां हा उत्साह निर्भेळ नसून आपल्याला कोणी पाहील कीं काय, कांहीं संकट येईल कीं काय, कोणी आपला अपमान करील कीं काय, अशी धास्ती असते तेव्हां त्यास नर्मस्फूर्ज म्हणतात[४४]. जसें रक्षाबंधनांत अरुंधती व दिलीप ह्या दोघांची गांठ पडून दोघांसहि आनंद होतो; पण आपल्या लग्नाच्या आड आलेलीं संकटें दूर होऊन लग्न निर्वेधपणें होईल कीं नाहीं, याची शंका येऊन दोघांच्याहि आनंदाचा विरस होतो व अरुंधती म्हणते "पण हा आनंद क्षणकालीन असतो. इह

---

(३७) सत्तेचे गुलाम, अं. १ ला. प्र. १ ला. पृ. ११
(३८) भावबंधन, अं. ३ रा. प्र. २ रा. पृ. ११९
(३९) मानापमान, अं. ४ था. पृ. ७० (४०) भा. ना. २०-४८
(४१) द. २-४८ व ह्यावरील पाठभेद (४२) द. ६-१२७
(४३) Haas Das'arupa P. 69 and 80.
(४४) भा. ना. २०-५१ (पा. भे.......नर्मस्फूर्जो......।५१)

लोकाच्या परिस्थितीची जाणीव झाली कीं या आनंदसमाधीचा भंग होतो आणि दुःखाच्या तीव्र वेदनांनीं जीव कसा कासावीस होतो[४५]"

(३) जेव्हां सर्व प्रकारचे थोडे थोडे भाव दिसून अमुकच असा रस दिसून येत नाहीं, तेव्हां त्यास नर्मस्फोट म्हणतात[४६]. जसें:—" [४७]अरे ! अजून ती तेथेंच उभी आहे. बरें झालें, यावेळीं हा मजकडे पहात नाहीं. अजून ती तेथेंच उभी ! मी कां बरें हिला वरचेवर वळून पहात आहें !" इत्यादि बोलणारा धैर्यधर आपल्या मनांत नुकत्याच उद्योन्मुख होणाऱ्या शृंगाररसास ओळखीत नसल्यानें व तो रस अजून पूर्णपणें अवतीर्ण न झाल्यानें, ह्या ठिकाणीं नर्मस्फोट म्हणतां येईल.

(४) जेव्हां नायक आपलें रूप गुप्त ठेऊन चोरून व्यवहार करतो तेव्हां त्यास नर्मगर्भ म्हणतात[४८]. उदाहरणार्थ भावबंधनांत[४९] लतिकेला भेटण्याचा प्रतिबंध झालेल्या प्रभाकरानें वेष बदलून येणें, यास नर्मगर्भ म्हणतां येईल.

११ आरभटी वृत्तींत साहसी माणसें व त्यांना योग्य अशींच नानाप्रकारचीं कपटें, लबाड्या, खोटीं भाषणें, माया, इंद्रजाल, नानाप्रकारचीं युद्धें, मारामारी, कापाकापी, इत्यादि गोष्टी येतात. संक्षिप्ति, अपवाद, वस्तूत्थापन व संस्फोट या चार प्रकारांनीं ही वृत्ति दिसून येते.[५०]

(१) योग्य अशी शिल्पसामुग्री, पुस्ताभिनय वगैरे खूपसा दाखवून कथानक जेथें थोडक्यांत आटोपतें घेतलेलें असतें, तेव्हां त्याला **संक्षिप्ति** असें म्हणतात[५१]. जसें मयसभेंतील पांडवांचें वैभव पाहून तें हरण करूं इच्छिणाऱ्या कौरवांस युद्धासारखा भयंकर त्रास पडूं न देतां शकुनि द्यूताची युक्ति काढून एका बैठकीस फांशांच्या फेंकेसरसें पांडवांचें सर्वस्व हरण करतो, हें संक्षिप्तीचें उदाहरण होऊं शकेल. दशरूपककार[५२] व साहित्यदर्पणकार[५३] याचा वरीलप्रमाणें अर्थ करतातच, पण एका नायकाची गोष्ट चालू असतां एकदम दुसऱ्या नायकाची गोष्ट सुरू करणें असा दुसराहि अर्थ करतात.

---

(४५) रक्षाबंधन अं. २ राः प्र. १ ला. पृ. ३९

(४६) भा. ना. २०–५२

(४७) मानापमान. अं. २ रा. प्र. २ रा. पृ. ३१

(४८) भा. ना. २०–५३ (पा. भे. अज्ञात........।)

(४९) भावबंधन अं. ३ रा. पृ. १२४

(५०) भा. ना. २०–५५ ते ५७

(५१) द. २–६९

(५२) द. २–५८ (५३) सा. ६–१३६

(२) **अवपातांत** भय, हर्ष दोन्हीहि असतात. यांत भराभर एक पात्र आलें, दुसरें गेलें याप्रमाणें गडबड चालू असते.[५४] तसेंच पळणें, पडणें इत्यादि गोंधळहि चालू असतो. उदाहरणार्थ राजाच्या बंडांत पहिल्या अंकांतील पांचव्या प्रवेशांत, दरबारीं चाललेली गडबड.

(३) **वस्तूत्थापनांत** एकच असा रस नसतो. ह्यांत क्वचित् पळापळ असते, क्वचित् नसतेहि. पण शेवटीं यांत इष्ट गोष्ट मात्र घडवून आणलेली असते. दशरूपककारें[५६] व साहित्यदर्पणकारें[५७] म्हणतात. कीं यांतील गोष्टी माया, इंद्रजालादींच्या साहाय्यानें केलेल्या असतात. जसें द्रौपदी नाटकांत पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत मयसभेंतील हौदांत दुर्योधनास पडावयास लावणें, त्याच्या डोक्यावर दोरें ह्यापटणें, इत्यादि गोष्टी ज्या दाखविल्या आहेत त्या वस्तूत्थापनाचें उदाहरण म्हणतां येतील. कारण कथाभागाची खरी उठावणी यांतच होते.

(४) **संस्फोटांत**[५८] लहान मोठीं युद्धें, कुस्त्या, कपटें, शस्त्रप्रहार, आवेश, गडबड इत्यादि गोष्टी असतात. तारामंडळाच्या पांचव्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांतील दुर्जनसिंहाचें व विक्रमसिंहाचें युद्ध याचें उदाहरण म्हणतां येईल.

१२ ह्याप्रमाणें या चार वृत्ति व त्यांचे प्रकार यांचें वर्णन झालें. आतां या वृत्तींत कोणकोणत्या रसांचा उपयोग करतां येतो तें पाहूं. नाट्यशास्त्रांत याबद्दल पुढीलप्रमाणें श्लोक दिले आहेत,

हास्यशृंगारकरुणैर्वृत्तिः स्यात्कैशिकी रसैः ।
सात्वती चापि विज्ञेया वीराद्भुतसमाश्रया ॥
रौद्रे भयानके चैव विज्ञेयारभटी बुधैः ।
बीभत्से करुणे चैव भारती संप्रकीर्तिता[५९] ॥

व पुढील पाठभेद नमूद केले आहेत 'हास्यशृंगारबहुला' व 'सात्वती चापि विज्ञेया वीररौद्राद्भुताश्रया' या पाठभेदांपैकीं 'सात्वती चापि विज्ञेया वीररौद्राद्भुताश्रया ।' हा पाठभेद घेणें बरोबर वाटतें. कारण सात्वतीचें लक्षण सांगतांना वीराद्भुतरौद्ररसा[६१] असें वर्णन केलें आहे. दशरूपकारानें[६२] 'शृंगारे कैशिकी वीरे सात्वत्यारभटी पुनः । रसे रौद्रे च बीभत्से वृत्तिः सर्वत्र भारती ।' असें म्हटलें आहे.

---

(५४) भा. ना. २०-१९ (५५) भा. ना. २०-६०
(५६) द. २-६९ (५७) सा. ६-१३४
(५८) भा. ना. २०-६१ (५९) भा. ना. २०-६३, ६४
(६०) भा. ना. २०-४० (६१) द. २-६२
६२) Haas Das'arupa P. 74 Sec 95

दशरूपकाराच्या या श्लोकाचा अर्थ निरनिराळ्या तऱ्हेनें लावतात. सामान्य-पणें याचा अर्थ शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्र व वीर रसांत आरभटी व सर्व रसांत सामान्यपणें भारती असा होतो. Haas[६२] नेंहि तो तसाच केला आहे. दुसरा याचा अर्थ शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत आरभटी, व बीभत्सांत आणि बाकी सर्व रसांत भारती असा करितात. साहित्यदर्पणकारानें[६३] हा श्लोक असाच्या असाच घेतला आहे व त्याचें भाषान्तर कांहीं पंडितांनीं ' शृंगारांत कैशिकी, वीर, रौद्र व बीभत्सांत सात्वती व आरभटी आणि बाकी सर्वत्र भारती ' असा केला आहे.[६४] या सर्वांवरून दशरूपकार व साहित्यदर्पणकार हे भरताहून भिन्न मताचे, असावेत असें वाटतें व तसेंच यांनीं इतर रसांचा कांहींच उल्लेख कसा केला नाही, असा प्रश्न उद्भवतो. पण हा शेवटील प्रश्न—म्हणजे त्यांनीं इतर रसांपैकीं कोणत्या रसाचे वेळीं कोणती वृत्ति वापरावी हें न सांगणेंच दशरूपककार नाट्यशास्त्राच्याच मताचा होता, याचें द्योतक आहे. त्याचें व नाट्यशास्त्राचें मत भिन्न असतें तर आपलें मत त्यानें सर्व रसांतील वृत्ति सांगून स्पष्ट केलें असतें. ज्याअर्थी त्यानें रसांचें बारकाईनें वर्णन केलें नाहीं, त्याअर्थी त्याला नाट्यशास्त्राचे मत मान्य होतें असें मानण्यास हरकत नाहीं. हें मत मान्य असल्यानेंच त्यानें आठ रसांपैकीं मुख्य रस जे शृंगार, वीर, रौद्र व बीभत्स यांचे विषयींच शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत आरभटी व बीभत्सांत भारती, असें थोडक्यांत सांगितलें आहे.

१३ सारांश, दशरूपकार, साहित्यदर्पणकार व नाट्यशास्त्रकार सर्वांच्याहि मतें चारहि वृत्तींत खालीं दिल्याप्रमाणें रस येऊं शकतातः— कैशिकी वृत्ति मुख्यतः शृंगारांत व उत्तररामचरित्रासारख्या करुणरसपर काव्यांत गौणत्वानें असूं शकते. सात्वती मुख्यतः वीरांत व गौणत्वानें अद्भुत व रौद्ररसांत असूं शकते. आरभटी ही प्रामुख्यानें रौद्रांत व गौणत्वानें भयानकांत असूं शकतें व भारती ही शब्दवृत्ति असल्यानें, तसेंच हिच्यांत विशेषें करून स्त्रिया नसल्यानें ही बीभत्स व करुण ह्या शाब्दिक रसांत मुख्यतः असतेच, पण इतर सर्वच म्हणजे वरील सर्वहि रसांत अथवा अमुक एक असा रस सूचित नसेल, तेव्हांहि असते.

१४ पण हे वृत्तिभेद ओळखणें कठिण असल्यानें नुसत्या वृत्तिभेदांवरून रूपभेद ठरविणें कठिण जाईल. विशेषतः जेव्हां एका रसांत अनेक वृत्ति किंवा अनेक वृत्तींत एकच रस असेल, तेव्हां त्याचें कमीजास्त मान पाहून वृत्ति ठरवून व त्यांतील मुख्य रस ठरवून रूपभेद ठरविणें तर अत्यंत घोटाळ्याचें होईल, असें वाटूनच कीं काय,

---

(६३) सा. ६–१२२

(६४) सा. विमलाटीका विद्यावाचस्पति श्रीशालिग्रामशास्त्री. पृ २६५

दशरूपकारानें या वृत्ति म्हणजे हे व्यापार कोणत्या प्रकारच्या माणसांकडून कोणत्या परिस्थितींत व कसल्या प्रकारचे केले गेले आहेत, तें पाहून म्हणजे नाटकांतील–रूपांतील–नायक, वस्तु व रस पाहून कोणत्या भेदांत कुठलें रूप जातें तें पहावें, असें म्हटलें आहे. यांवरून[६५] रूपभेद कसे करावे, ह्यांबद्दलचे नियम नाट्यशास्त्रकारव दशरूपकार यांनीं जरी निरनिराळ्या शब्दांत सांगितले आहेत, तरी वस्तुतः ते एकाच पायावर म्हणजे वृत्तींवर अवलंबून आहेत, हें सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. भरताच्या म्हणण्याप्रमाणें वृत्तीस अनुसरून पुढीलप्रमाणें रूपभेद करतां यतील.

१५ रूपांत एक तर अगदीं शाब्दिक व्यापार असेल, नाहीं तर दुसऱ्यास चेव आणणारा शाब्दिक व्यापार व थोड्याशा क्रिया असूं शकतील, अथवा साधा शाब्दिक व्यापार, दुसऱ्यास चेव आणणारा शाब्दिक व्यापार व थोड्याशा क्रिया असूं शकतील, किंवा शाब्दिक व्यापार, दुसऱ्यास चेव आणणारीं भाषणें व त्याजबरोबर चेव उत्पन्न होऊन होणाऱ्या अनेक प्रकारच्या क्रिया असूं शकतील, अगर वरील तीनहि गोष्टी थोड्या थोड्या असून त्यांत मृदुभावाचेंच प्राबल्य जास्त असूं शकेल. म्हणजे रूपाचे ह्याप्रमाणें मुख्यतः चार भेद पडतीलः– भारतीवृत्तियुक्त, भारती व सात्वती या दोन वृत्तींनीं प्रवृत्त, भारती सात्वती व आरभटी या वृत्तित्रयानें भूषित आणि सरते शेवटीं चारी वृत्तींनीं अलंकृत. ज्या प्रमाणें पांच स्वरांचा औडव, सहा स्वरांचा षाडव व सातहि स्वरांनीं युक्त संपूर्ण, असे रागभेद असतात, त्याचप्रमाणें वृत्तींच्या कमीजास्त प्रमाणावर हे रूपभेद करतां येतात. ह्या प्रमाणें पाहिलें असतां भाण[६६], वीथी[६७] व प्रहसन[६८] पहिल्या प्रकारांत येतील, अंक[६९], व ईहामृगांत[७०], भारती व सात्वती असल्यानें ते दुसऱ्या प्रकारांत येतील आण डिम[७१], व्यायोग[७२] व समवकार[७३] हे तिसऱ्या प्रकारांतील म्हणतां येतील. सरते शेवटीं प्रकरण[७४] आणि नाटक[७५] चारी प्रकारच्या युक्त अशा म्हणजे चौथ्या प्रकारांत येतील. नाट्यकलेचा विकास कसकसा होत गेला, याचीहि कल्पना वरीलप्रमाणें रूपभेद पाडून त्याचें वर्णन केल्यास येण्यासारखी असल्यानें दशरूपाचा याच क्रमानें विचार करूं.

१६ नाटक हें अनुकरणात्मक असल्यानें अगदीं पहिल्यानें जेव्हां नाटकास सुरुवात झाली असेल, तेव्हां कोणी तरी मनुष्यानें येऊन आपले किंवा दुसऱ्याचे अनुभव साभिनय करून सांगणें, ह्या प्रकारानेंच झाली असेल. ह्यांत येणारीं भाषणें

---

(६५) द. १–११ (६६) भा. ना. २०–२१
(६७) भा. ना. २०–२६ (६८) भा. ना. २०–२६
(६९) भा. ना. १८–१४१ (पा. भे....सात्वत्याऽऽरभटिकैशिकीहीनः।)
(७०) भा. ना. १८-१२७, १२८ (७१) भा. ना. १८–१३४
(७२) भा. ना. १८–९ (७३) भा. ना. १८–९
(७४) भा. ना. १८–६ (७५) भा. ना. १८–६

लहान मूल गोष्ट सांगतांना ज्याप्रमाणें दुसऱ्याचींहि प्रश्नोत्तरें आपणच देतो, तद्वत् गोष्ट सांगणारा आपणच देत असेल, अथवा आकाश-भाषितांच्या रूपानें ऐकल्याचें दाखवीत असेल. आकाशभाषिताचा अर्थ भरतानें कोणतीहि दुसरी व्यक्ति नसतांना ती आहे व तिनें आपणास उत्तर दिलें आहे, असें समजून आपण आपलें भाषण करणें, असा दिला आहे. वरील प्रकारानें साभिनय वर्णन एकच व्यक्ति करीत असल्यानें तिला रंगपीठ, पडदे वगैरेंची जरूरी नसतेच. तसेंच तिला कथाभाग थांबवून जाऊन परत येण्याची जरूरी नसल्यानें गोष्टीस एकदां आरंभ झाला म्हणजे संपेपर्यंत ती व्यक्ति प्रेक्षकांसमोरच रहाते. मनुष्य आपले अनुभव दुसऱ्यास सांगणार म्हणजे स्वाभाविकपणेंच त्यांत त्याच्या शृंगारिक गोष्टी किंवा त्यानें केलेला पराक्रम हा येणार, पण ह्याहि गोष्टी त्याला देखाव्यांची व इतर पात्रांची मदत नसल्यानें इतक्याशा खुलवून दाखवितां येणार नाहींत व ह्यामुळें त्यांत अमुकच एक असा रसहि उत्पन्न होणार नाहीं. सुरुवातींत नाटक याच रूपांत असलें पाहिजे. ह्या प्रकारचे रूपांत नुसती शाब्दिक बडबड असल्यानें ह्यास शास्त्रकारांनीं भण् म्हणजे बोलणें ह्या धातूपासून निघालेलें भाण हें सार्थ नांव दिलें आहे. या भाणांत भारती वृत्ति असते, धूर्त किंवा विट असें एकच पात्र असतें, एकच अंक असतो, रस अमुक म्हणून कोणताच उठून दिसत नाहीं व गोष्टीला आरंभ व शेवट या दोन गोष्टीच असल्यानेंच पांच संधींपैकीं यांत मुख व निर्वहण हे दोनच संधि असतात. स्वतःची गोष्ट सांगणें अथवा दुसऱ्याची सांगणें, यावरून याचे दोन भाग करतां येतात.

१७ नाट्यकलेची यापुढील प्रगति म्हणजे एकाच्या ऐवजीं क्वचित् प्रसंगीं दोन पात्रें घालणें व तीं दोन असल्यास कथानकांतील ओघ दुसऱ्या स्थलीं झालेला दाखविण्याकरतां क्वचित् दोन अंकहि घालणें, हा होय. तसेंच बोलणाऱ्या मनुष्यानें त्याला वाटेल तसें बोलूं नये म्हणून त्याच्या भाषणांत अमुक अमुक रीतीचें भाषण असलें पाहिजे, ह्या संबंधींहि साधारण नियम ठरविणें, हें होय. ही शेवटील सुधारणा वस्तूच्या दृष्टीनें बरीच महत्त्वाची आहे व तिचा अति श्रेष्ठ म्हणून ठरल्या गेलेल्या नाटकांत सुद्धां उपयोग केला जातो. म्हणून ही भाषणपद्धति साधारण किती प्रकारची असे, ह्याचें विस्तृत वर्णन करूं व नंतर ह्या प्रकाराचें विशेष वर्णन करूं.

---

(७६) भा. ना. २५-८८ (७७) भा. ना. १८-१५२ ते १५४

(७८) भा. ना. १८-१५५; अ. ना. उत्तमाधममध्याभिर्युक्ता प्रकृतिभिस्तथा ।
एकहार्या द्विहार्या वा सावीथीत्यभिसंज्ञिता ॥
इति कोहलः

१८ ह्या प्रकारांतील कथाभाग सांगतांना त्या सांगण्याचे पद्धतींत पुढलि तेरा पद्धति याव्या लागत. ह्या म्हणजे उद्घात्यक, अवलगित, अवस्यंदित, नालिका, असत्प्रलाप, वाक्केली, प्रपंच, मृदव, अधिबल, छल, त्रिगत, व्याहार व गण्ड, ह्या होत.[७९] यांपैकीं उद्घात्यक व अवलगित यांचें वर्णन प्रस्तावनेच्या वर्णनांत आलेंच असल्यानें[८०] बाकी अकरा प्रकारांचेंच वर्णन करूं.

(१) बोललेले शब्द मग ते शुभ असोत, अथवा अशुभ असोत, कौशल्यानें दुसऱ्याच अर्थी बोलल्याप्रमाणें दर्शविणें, यास अवस्यंदित म्हणतात.[८१] जसें उग्रमंगलांत पद्मावती " नवल गमे मंज ग्रहचिंता " हें गाणें म्हणत असते, इतक्यांत तिची सखी दुर्गावती येऊन ' सखे पद्मावती, येतां येतां मी तुझ्या गाण्यापैकीं ग्रहचिंता शब्द ऐकला ' इत्यादि प्रकारें बोलून तिच्या चिंतेचें कारण विचारूं लागते. पण पद्मावतीला आपली ग्रहचिंता आपल्या सखीपासून लपवून ठेवावयाची असल्यानें ती "ग्रहचिंता पडली आहे कुणाला ? मी म्हणत होतें गृहचिंता व तूं ऐकलेंस ग्रहचिंता " असें म्हणून भलतीकडेच संबंध लावते.[८२]

(२) हंसत हंसत गूढार्थयुक्त भाषण करणें यास **नालिका** म्हणतात.[८३] जसें:— "वल्लरी:—शारदे[८४] आज शेलारी नेसली आहे ती पाहिलीस का ?

शारदा:—आतां शेलारीवर वळली वाटतें संक्रांत ?

वल्लरी:—कोणी दिलीन ती ओळखा बरें ?

जान्हवी:—ह्या मेल्यांनो ! हें कसें ओळखावयाचें ? शारदे तूंच सांगेनास ?

शारदा:—वल्लरीचा चावटपणा संपूं द्या. मग सांगेन मी.

वल्लरी—श्रीमंतांनीं तुला शेलारी दिली, त्यांत मी ग काय चावटपणा केला."

यांत वल्लरी शारदेचें लग्न ठरल्याची गोष्ट सरळ न सांगता गूढ भाषेंत सांगते.

(३) विद्वानांनीं मूर्ख मनुष्याला हितकारक गोष्ट सांगितली असतांहि त्यास ती कळली नाहीं, तर त्यास **असत्प्रलाप**[८५] म्हणतात. दशरूपकार असंबद्ध भाषणास असत्प्रलाप म्हणतो.[८६] जसें पुण्यप्रभावांत कालिंदीनें वृंदावनाला केलेला उपदेश पहिल्या प्रकारच्या असत्प्रलापाचें उदाहरण होईल व त्याच नाटकांतील तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत कंकण कालिंदीजवळ प्रेमयाचना करतांना " हे सुंदरी, तुझीं नखें भुंग्यासारखीं आहेत, ऊरु कमलाप्रमाणें आहेत, गति कदलीस्तंभाप्रमाणें आहे " इत्यादि जें असंबद्ध भाषण करितो, तें दुसऱ्या प्रकारचें उदाहरण होईल.

---

(७९) भा. ना. १८-१५६, १५७ (८०) वस्तुप्रकरण.

(८१) भा. ना. १८-१६० (८२) उग्रमंगल अं. १ पृ. १

(८३) भा. ना. १८-१६१ (८४) शारदा अं. ३, प्र. १, पृ. ४६

(८५) भा. ना. १८-१६२ (८६) द. ३-१२

(४) दोन तीन उत्तरें देणें याला **वाक्केली** म्हणतांत. दशरूपकारानें बोलतांना मध्येंच थांबणें यास वाक्केली म्हटलें आहे. जसें "धनेश्वरः-प्रीति[८९] हें काय खूळ आहे हेंच आपल्यास कळत नाहीं.

लतिकाः— बाबा, प्रीति हा एक नेत्ररोग आहे.

धने०:— म्हणजे त्यानें काय डोळे येतात ?

लतिकाः— नाहीं, बाबा प्रीतीनें डोळे जातात.

धने०:— मग छान! " हें पहिल्या प्रकारचें उदाहरण होईल, व

" भीष्मः— नको,[९०]नको, द्रौपदी, यापेक्षां कठोर शब्दांचा उच्चार करूं नकोस! भीष्माचा पुरुषार्थ! अरेरे, भीष्माचा पुरुषार्थ कोमल स्त्रीहृदयावर कठोर घाव घालण्याचा! स्त्रियांच्या कपाळींचें कुंकू-नाहीं, मला पुढील शब्दांचा उच्चार करतां येणार नाहीं. " हें दुसऱ्या प्रकारचें उदाहरण होय.

(५) कांहीं तरी हेतु मनांत धरून दोघांतील चाललेल्या परस्पर हास्यास्पद स्तुतीला **प्रपंच** म्हणतात[९१]. माईसाहेब नाटकांत, माईसाहेब व केशवमामा अमृतमामांची व अमृतमामा त्या दोघांची खोटी स्तुति करतात, हें प्रपंचाचें उदाहरण होऊं शकेल.

(६) वादविवादांत जेव्हां दोषांना गुण व गुणांना दोष समजतात तेव्हां त्यास **मृदव** म्हणतात[९२]. उदाहरणार्थ " कंकण—नखरेबाज नाजुकपणाला पुरुषांचें सौंदर्य समजत नाहींत. मी तर सौंदर्याला पुरुषांचा सुद्धां गुण समजत नाहीं. " अथवा

" कंकणः— अशी चांगली सुंदर बायको कोणाला नकोशी वाटणार आहे ?

सुदामः— भार्या रूपवती शत्रुः "[९३]

(७) दोघांतील एकावर एक चढ अशा भाषणाला **अधिबल** असें म्हणतात[९४] जसें उग्रमंगलांतील भीमसिंग व लक्ष्मणसिंग यांचें आपआपसांतील क्रोधयुक्त भाषण[९५].

---

(८७) भा. ना. १८-१६२ (८८) द. ३-१७
(८९) ग. भा. अं. १ पृ. ४१ (९०) डावर्जिकला अं.२रा.प्र.६पृ.७२
(९१) भा. ना. १८-१६३ (९२) भा. ना. १८-१६४
(९३) ग. पु. अं. २ पृ. ६८ (९४) भा. ना. १८-१६५
(९४) भा. ना. १८-१६५ (९५) उग्रमंगल अं. ३ रा. प्र. ४ था. पृ. ८० ते ८१

(८) खरोखरें[96] हास्य उत्पन्न करणारें किंवा रोष उत्पन्न करणारें वाक्य नसतां तें लयाडीनें असें उच्चारलें कीं, त्यामुळें ऐकणाराला राग किंवा हंसूं येईल, तर त्यास **छल** म्हणतात. उदाहरणार्थ "श्रीकृष्णः–शिखंडीराजें,[97] धनंजयाचा त्याच्या पराक्रमावर जरा भरंवसा तसाच आपला आपल्या मुत्सद्देगिरीवर. पण मुत्सद्याचें डोकें विचारा विचारानें अगदीं हलकें व म्हणूनच भित्रेंहि झालेलें असतें. रात्रीच्या दुसऱ्या प्रहरास सुरुवात झाली आहे. आपल्याला आपल्या शिबिरापर्यंत पोंचविण्यास कोणी देऊं का ? चतुरा, याना जपून ने हो ! " इथें कृष्णाचें बोलणें खरें पाहिलें असतां रोषकृत आहे. पण त्यानें आपला भाव अशा शब्दानें व्यक्त करून दाखविला आहे कीं, त्यामुळें शिखंडीला रोष येण्याच्याऐवजीं गौरव केल्यासारखें वाटून हंसूंच येईल.

(९) शब्दसाम्यावरून हास्योत्पत्ति न होणारे अर्थ निघणें, यास **त्रिगत** म्हणतात[98]. दशरूपकार हा अर्थ देतोच. पण त्याशिवाय तिघांमधील पूर्वरंगांत चाललेलें भाषण, असाहि एक अर्थ देतो.[99] जसें 'सारस्वंत[100] चरणकमलदलिं विहरत कविमंडल ।' यांत 'दलिं' याचा शब्दसाम्यावरून 'समूह' व 'पाकळी' असा दोन प्रकारें अर्थ होईल–ध्यानांत येईल.

(१०) मुद्दाम हास्योत्पत्तीकरितां शब्द बोलणें यास **व्याहार** म्हणतात[101]. राजाचे बंडांतील खुषमस्कऱ्याचें बेंचसें भाषण, याचें उदाहरण म्हणून देतां येईल.

(११) चालू असलेल्या कथाभागांत भ्रम, क्रोधावेग, गर्दी इत्यादींमुळें क्षणैक भलताच अर्थ उत्पन्न होतो अथवा झाल्यासारखा वाटतो त्यास **गण्ड** म्हणतात[102]. उदाहरणार्थ "दुर्योधनः–भानुमती,[103] भारतीयुद्धाचा डाव असा ऐन रंगांत आला असून तो डाव जिंकणार–– (शकुनि प्रवेश करून)

शकुनिः– पांडव.........

भानुमतीः– पांडव ! पांडव डाव जिंकणार ? " इत्यादि घाबरून बोलते. खरें पाहिलें असतां पांडवांनीं डाव जिंकूं नये, म्हणून भीष्माचें सेनापतिपद कर्णाला देण्यास तो सांगावयास आला होता. पण त्याचें पुरें भाषण न ऐकल्यानें भानुमतीस कांहीं तरी अघटित कृत्य होऊन पांडवच जिंकणार, अशी शकुनीची खातरी होऊन, तो तें सांगायला आला आहे कीं काय असें वाटतें ?

---

(९६) भा. ना. १८–१६६ (९७) डाव जिंकला अं. २, प्र. १ पृ. ४९
(९८) भा. ना. १८–१६६, १६७ (९९) द. ३–१६
(१००) ग. पु. मंगलाचरण (१०१) भा. ना. १८–१६७
(१०२) भा. ना. १८–१६८ (१०३) डाव जिंकला अं. १, प्र. ३,

१९ याप्रमाणें वीथींत संभाषणें यावीं लागत. या दोन पात्रांचें संभाषण बहुधा सामान्यच असे; पण त्यांत शृंगार रस जास्त सूचित होई. त्यावरून वीथींत शृंगार रस असावा व कैशिकीवृत्ति असावी असें दशरूपकार म्हणतो.[१०४] पण नाट्यशास्त्रकार कैशिकीवृत्ति नसावी, असें स्पष्ट सांगत असल्यानें[१०५] त्यांत शृंगाररसहि इतका वाटण्यासारखा येत नसला पाहिजे, असें म्हणावयास हरकत नाहीं. या नाटकाला वीथी असें नांव कां पडलें, याबद्दल Keith ची अशी कल्पना आहे कीं, यांत[१०६] अनेक रस सूचित असतात म्हणून अनेकरसग्रथित रूप ती वीथी, असें यास नांव पडलें असावें; पण साहित्यदर्पणकार अनेक रस समानतेनें सूचित होत नाहींत, तर शृंगार प्रमुखपणानें असतो, असें असल्यानें तो Keith प्रमाणें न समजतां वर दिलेल्या तेरा भाषणपद्धति यांत ग्रथित होत असल्यानें, यास वीथी म्हणत असतील,[१०७] असें म्हणतो. भरत वीथी शब्दाची कांहींच व्युत्पत्ति देत नाहीं, तेव्हां त्याचा विचार न करतां रूपभेदाच्या पुढील वर्णनाकडे वळूं.

२० नुसतेच शाब्दिक व्यापार जास्त असणारें तिसरें रूप म्हणजे **प्रहसन** होय[१०८]. प्रेक्षकांना वरील दोनहि रूपभेदांपेक्षां हें जास्त हंसावयास लावीत असल्यानें, त्यास प्रहसन असें नांव दिलें असावें. त्या रूपभेदांत वीथीपेक्षां जास्त सुधारणा म्हणजे पात्रांची संख्या वाढणें, पात्रांना अनुरूप अशी भाषा व असा वेष येणें व स्त्रीभूमिका घेणें हें होय. तसेंच वरील दोनहि रूपभेदांत कोणत्याच रसाचा परिपोष केला जात नव्हता, तो यांत केला जाऊं लागला व नाटकाच्या मुख्य उद्देशास धरून हास्यरसच परिपोषाकरतां म्हणून निवडला गेला. त्या रसाचें त्यांत इतकें वर्चस्व झालें कीं भावप्रकरणांत सांगितलेलीं हास्याचीं सहाहि अंगें यांत येऊं लागलीं. तसेंच अजूनपर्यंत प्रत्येक भेदांत आणखी पोटभेद नव्हते, ते होण्यास सुरवात झाली. उदाहरणार्थ जेव्हां त्यांत तापस विप्र इत्यादि लोक असून कोणती तरी एकच भाषा बोलत असत तेव्हां यास शुद्ध व जेव्हां विट, चेट, वेश्या, बंधकी इत्यादि पात्रें आपल्यास अनुकूल अशा वेषांत येऊन आपणांस उचित असें अनेक भाषांत भाषण करीत, तेव्हां त्यास संकीर्ण असें स्वाभाविकपणेंच म्हणूं लागले. दशरूपकार[१०९] विकृत म्हणून एक तिसरा भेद करतो. यांत धूर्त लोक व वीथीचीं अंगे असावींत असें त्याचें म्हणणें आहे. त्यांत मुख्य अशी वृत्ति भारतीच, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

---

(१०४) द. ३-६९ (१०५) भा. ना. १८-९
(१०६) K. S. D. P. 349 (१०७) सा. ६-२६३ पुढील गद्य.
(१०८) भा. ना. १८-१४६ ते १५१ (१०९) द. ३-५४, ५६

२१ अगदीं साधे व नुसते हंसविणारे असे रूपभेद इतकेच. ह्यापुढील सुधारणा म्हणजे भाषण नुसतें हास्यकारक व मनोरंजक न करतां आवेशयुक्त, दुसऱ्यास चेव येणारें असें करणें, ही होय. ह्या सुधारणेमुळें या भेदांत भारतीबरोबर सात्वतीची छटा मारूं लागली. यांतील वस्तु ऐतिहासिक व काल्पनिक मिळून मिश्र प्रकारानें घालण्यास सुरुवात झाली, असें दशरूपकार[११०] म्हणतो. पण भरत प्रख्यात किंवा अप्रख्यात[१११] असें म्हणतो. ह्यांतील अंकसंख्या किती असावी हें सांगितलें नाहीं, त्यावरून ही कधीं एक तर कधीं दोन असावी असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. वरील सर्व नाटकांप्रमाणें यांतहि सामान्य पुरुषच नायक असे. यांत जरी प्रत्यक्ष युद्ध नसलें तरी वाग्युद्ध आणि स्त्रीशोक असे. अशा तऱ्हेनें करुण रस हळू हळू येऊं लागला. तसेंच आवेशयुक्त संभाषणें असल्यानें वीररस सूचित होऊं लागला. ह्यांत वस्तु ऐतिहासिकहि घेण्यास सुरवात झाली, ही गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे.[११२] ह्या रूपभेदालाच अंक किंवा उत्सृष्टिकाङ्क म्हणतात.

२२ अंकांतील या सात्वती वृत्तीची लोकांस आवड उत्पन्न झाल्यानें, ती ज्यांत प्राधान्यानें दिसून येईल अशा रूपांस सुरवात झाली. असल्या तऱ्हेचा पहिला रूपप्रकार म्हणजे ईहामृग[११३] होय. कथानकांतील पुरुष वरील सर्व रूपभेदांप्रमाणें जर सामान्यच असतील तर हीं चेव आणणारीं भाषणें उठून दिसणार नाहींत, म्हणून त्यांत वर ऐतिहासिक वृत्त घेण्यास जी सुरुवात झाली होती, तिच्यांतच दिव्य व उद्धत पुरुष घालण्याची भर पडली आणि अर्थातच प्रख्यात विषयाचा जास्ती भाग व थोडा काल्पनिक घेण्याला सुरवात झाली. लोकांची आवड नुसत्या दोन पुरुषांतील युद्ध पहाण्याइतकीच गेल्यानें, या युद्धांतील बीज दोघांच्याहि प्रेमाचें स्थान असलेली दिव्य स्त्री असे व त्यांत स्त्रीभेद, व जबरदस्तीनें केलेला थोडा थोडा शृंगार असे. यांतील नायक उद्धत असल्यानें, नाटकांतील शांतता जाऊन त्याऐवजीं धांवपळ, युद्धाची तोंडी तयारी इत्यादि गोष्टी दिसून, भारतीचें मान कमी होऊन सात्वतीस प्राधान्य आलें. यांतील कथानक जरा महत्वाचें, पात्रेंहि दिव्य व विषयहि दिव्य स्त्री प्राप्त करून घेण्यासारखा रमणीय असल्यानें, कथाभाग वाढत गेला. अजनपर्यंत मुख व निर्वहण हींच अंगें असत. पण आतां खटपटीस प्रारंभ व लगेच तिचा शेवट न दाखवितां ती खटपटच खपशा प्रमाणांत दाखविण्यास सुरवात झाली, म्हणजेच ह्यांत मुख, प्रतिमुख व निर्वहण असे तीन संधि येऊं लागले. संधींच्या वाढीबरोबरच अंकांची संख्या वाढून ती चार झाली. भरत संधि किती वाढले, हें सांगत

---

(११०) द. ३-७० (१११) भा. ना. १८-१३९

(११२) भा. ना. १८-१३९, १४३ (११३) भा. ना. १८-१२४ ते १२८

नाहीं, अंकसंख्या वाढल्याचें सांगतो. अर्थात् त्यांत स्त्री मिळविण्याकरतां खूपशी धडपड असणारच; तेव्हां प्रतिमुखसंधि आला, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

२३ या पुढील सुधारणा म्हणजे प्रत्यक्ष युद्धास रंगभूमीवर सुरुवात होणें, ही होय. ही ज्यांत दिसते, असे रूपभेद तीन आहेत. ह्यांत भारती वृत्तीचें महत्व कमी झालें व सात्वतीस त्याच प्रमाणांत जास्त महत्व येत गेलें. वृत्तींतील हा फरक व्यायोगांत थोडा, डिमांत फार मोठ्या प्रमाणांत व समवकारांत डिमापेक्षां कमी प्रमाणांत झाला. पण समवकारांत चवथ्या वृत्तीस किंचित् किंचित् स्थान मिळाल्यानें विकास क्रमानें यास नंतरचे स्थान दिलें आहे.

२४ व्यायोगांत[११४] आरभटीस बरेंच महत्व आल्याचें वर सांगितलेंच आहे. प्रत्यक्ष युद्धांत स्त्री कशी आणावी असें वाटूनच कीं काय, ह्यांत युद्धांचं कारण स्त्री राहिली नाहीं. पण इतर स्त्री पात्रें थोडीं थोडीं घालण्यास आरंभ झाला. यांत भारतीय युद्धाप्रमाणें प्रत्यक्ष युद्ध सारखें दाखवीत गेल्यास—अठरा अठरा दिवस घडल्याचें दाखवीत गेल्यास—प्रेक्षकांची तें पहाण्याइतकी तयारीहि झाली नसल्यानें म्हणा, किंवा तीं करून दाखविणारे नट दमतील असें वाटल्यानें म्हणा, किंवा युद्धाचीं कारणं, तें होईल न होईल या बद्दलची शंका, आधींच दाखविण्याची शैली, अजून न आल्यानें म्हणा, किंवा युद्ध प्रिय असल्यामुळें तेवढेंच दाखविण्याचा उद्देश असल्यानें म्हणा, कथानक ऐतिहासिक पण एकाच दिवसांत झालेलें घेतलें जाऊं लागलें व नऊ उद्धत नायकांतील, मग ते नुसते दिव्य असोत किंवा राजे व दिव्य पुरुष असोत, प्रत्यक्ष युद्ध दाखविण्यास सुरुवात झाली. यांत संधि किती असावेत, हें भरतानें सांगितलें नाहीं. यांत हास्य व शृंगार रसास अजीबात फांटा मिळून वीर रसासच प्राधान्य आलें.

२५ युद्धप्रिय लोकांची वरील प्रकारच्या युद्धानेंहि तृप्ति न झाल्यानें डिम[११५] नांवाच्या रूपभेदांत युद्धास जास्त स्थान मिळालें. नायक नवांचे सोळा झाले व यांत यक्ष, राक्षस, प्रेत, पिशाच यांचाहि समावेश होऊं लागला. तसेंच युद्ध साध्या दांडपट्ट्यानेंच न करतां, यांत माया, इंद्रजाल इत्यादिकांचेंहि खेळ करून दाखविण्यास सुरुवात झाली. कथा ऐतिहासिक पण बरीच मोठी घेऊन, तिची चार भागांत विभागणी करून ती चार अंकांत दाखविली जाऊं लागली. ह्याप्रमाणें यांत विमर्शाशिवाय सर्व संधि आले. यांतील युद्ध माया, इंद्रजाल यांच्या साह्यानें विशेष जोराचें होत असल्यानें यांतील नायक सर्व उद्धत असत व व्यायोगाप्रमाणेंच शृंगार व हास्य वगळून इतर रस व मुख्यतः रौद्र रस घातला जाऊं

---

(११४) भा. ना. १८–१३५ ते १३८

(११५) भा. ना. १८–१३० ते १३४

लागला. नाट्यरचना या दृष्टीनें यांत चार संधि येऊं लागले, हें झालेंच पण या शिवाय इतर काव्याहून नाट्यकाव्यास वैशिष्ट्य प्राप्त करून देणारीं छत्तीस लक्षणेंहि घालण्यास सुरुवात झाली. ह्याप्रमाणें नाट्यकाव्य ह्या दृष्टीनेंहि ह्यास महत्व आलें.

२६ नाट्यकाव्यास आलेलें हें महत्त्व याच्यापुढील म्हणजे समवकार नांवाच्या रूपकभेदांत[११६] विशेष प्रकारें वाढलें. पात्रें कोणतीं आहेत, कथाभाग काय आहे, नाटकास आरंभ कोणत्या प्रसंगापासून होणार आहे, हें सांगितल्याशिवाय व नाटक पहाण्यास आलेल्या माणसांचीं मनें सुप्रसन्न केल्याशिवाय एकदम रूपाला सुरुवात करणें चूक आहे, असें वाटूनच कीं काय, आमुखाची योजना झाली. तसेंच नाटकांतील घालावयाचीं पद्यें अमुकच प्रकारचीं घालावींत असेंहि ठरून गेले. सर्व पद्यांत अनुष्टुप किंवा उष्णिक् हीं वृत्तें पाठ्य म्हणण्यास सोईचीं असल्यानें यांचाच उपयोग केला जाऊं लागला. हीं वृत्तें सांगणारा श्लोक खालील प्रमाणें आहे.

उष्णिग्वानुष्टुग्वा वृत्तानि च यानि बन्धकुटिलानि ।
तान्यत्र समवकारे कविभिः सम्यक्प्रयोज्यानि ॥[११७]

उद्भटानें ह्या श्लोकाचा अर्थ ' सम्यक् न योज्यानि ' असा पाठ घेऊन हीं वृत्तें घालूं नयेत तर स्रग्धरादि मोठमोठालीं वृत्तें घालावींत असें सांगितलें आहे.[११८] कसेंहि असलें तरी या रूपांत वृत्तें घालण्याचेंहि नियम प्रचारांत आले. तसेंच अमुक अंकांत अमुकच संधि घालावा असेंहि ठरलें. शृंगार, विद्रव व कपटें हीं प्रत्येकीं तीन तीन असतात. शृंगाराचे धर्म, अर्थ, काम यांस अनुसरून तीन भेद होतात. स्वाभाविक, दैवानें घडलेलीं व शत्रूकडून झालेलीं अशीं तीन प्रकारचीं कपटें असतात व विद्रवाचे प्राकृतिक म्हणजे वाऱ्याच्या सोसाट्यानें, पर्जन्यातिशयानें अथवा अशाच प्रकारानें घडलेला, प्राण्यांकडून म्हणजे हत्ती वगैरे प्राणी मदोन्मत्त होऊन अंगावर आल्यानें झालेला व शत्रूमुळें झालेला असे तीन प्रकार होतात. या तिहीं पैकीं प्रत्येक अंकांत एकेक प्रकारें घडलेलें कपट, झालेली धांवपळ व एखाद्या कोणत्या तरी कारणानें घडलेला शृंगार घालून, एकंदर अंक तीन करीत. ह्यांत संधि किती असत हें भरतानें दिलें नाहीं, पण दशरूपकार यांत विमर्शाशिवाय सर्व संधि असत व त्यांपैकीं पहिल्या अंकांत दोन संधि असत, असें म्हणतो. ह्यांत तीनहि प्रकारचे शृंगार असल्यानें, चारहि वृत्ति यांत येऊं लागल्या आणि कैशिकी वृत्तीची छटा येऊं लागून नाट्यकला पूर्णतेच्या स्वरूपांत येण्यास प्रारंभ झाला. ह्या भेदांतील

---

(११६) भा. ना. १८-१०९, १२३ (११७) भा. ना. १८-१२२

(११८) अ. ना. १८-१२२ टी. नैवप्रयोज्यानीत्युद्भटः। स्रग्धरादीन्येव प्रयोज्यानि ॥

विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे प्रत्येक अंक कितीवेळ चालावा याचेहि नियम ठरले गेले, ही होय. तीन अंकांतील पहिला अंक बारा घटका, दुसरा चार घटका व तिसरा दोन घटकाच चालेल, इतकाच असूं लागला. दशरूपकारानें नाडिका याचा अर्थ दोन घटका असा केला आहे. पण भरतानें नाडिकेची व्याख्या

नाडीसंज्ञा ज्ञेया मानं कालस्य यन्मुहूर्तार्धम्[११९] ।

अशी दिली आहे. व ' मुहूर्त घटिकाद्वयम् ' असें कोशकार म्हणतो. तेव्हां नाडिका म्हणजे एक घटका असाच अर्थ घ्यावा असें वाटतें. दशरूपकारांचा[१२०] पाठ कदाचित् चुकून पडला असावा. धनिकानें[१२१] यांतील कथानक एका दिवसांतील असावें असें म्हटलें आहे, पण तो ही कल्पना कशावरून करतो, हें कळत नाहीं. शिवाय वरील सर्व प्रकारचीं कपटें, शृंगार व धांवपळी एकाच दिवसांतील कशा घडून आलेल्या असतील, तेंहि समजत नाहीं. तेव्हां हा काल-नियम इतिवृत्तास न लावतां नाट्य-कालास लावावा, असें वाटतें. या प्रकारांतील सांगावयाची एकच गोष्ट राहिली व ती म्हणजे आरभटी वृत्तीस आरंभ झाल्यापासून उद्धत नायकांस प्राधान्य मिळालें होतें, त्याऐवजीं यांत नायक प्रख्यात देव किंवा असुरच पण उदात्त येऊं लागला. यांत अजूनहि एकच फल व एकच नायक असण्याची पद्धत यावयाची मात्र शिल्लक राहिली.

२७ नाट्यवस्तु फार व्यापक न होण्यास वर राहिलेली उणीव भरून काढणें अत्यंत आवश्यक होतें व ती उणीव ह्याच्या पुढील रूपभेदांत भरून निघाली. यांत नायक मुख्य असा एकच घालून त्यांतील फलहि एकच असावें, असें ठरलें. तसेंच लढाया, मारामाऱ्या, दंगे, कुस्त्या, या रानटी गोष्टी रानटी माणसांस प्रिय असतात. पण त्या सुधारलेल्या सुशिक्षित माणसांस कशा रुचणार ? सर्वांचें सुख, सर्वांचें हित पहाणें, खड्गापेक्षां बुद्धीला श्रेष्ठत्व देणें, ह्या गोष्टी जसजशी सुधारणा घडत जाते, तसतशा कृतींत येतात. लोकानुकरण करणारें नाटक मग या सुधारत्या जगानें कसें सुधारणार नाहीं ? लोकांचीं जसजशीं आपापसांतील भांडणें कमी होऊन त्यांस शांतता, स्थिरता येत चालली, तसतशी त्यांची ललित कलांकडे प्रवृत्ति होऊं लागली व सुखासमाधनानें रहाणाऱ्या त्या ललित लोकांचे मन लढाई सारख्या कठोर गोष्टीपासून वळून शृंगारासारख्या ललित मृदु भावांकडे वळलें. लोकांच्या या वृत्तीनुसार त्यांच्याच पावलावर पाऊल ठेवणाऱ्या नाट्यकलेंतहि सुधारणा होऊन तींतून युद्ध, कपटें, धावाधांव, पळापळी, माया, इंद्रजाल, नगरावरोध, हाणामाऱ्या, यांस अजीबात फांटा मिळाला. इतकेंच नव्हे तर असल्या गोष्टी रंग-

---

(११९) भा. ना. १८-११२ (१२०) द. ३-६६

(१२१) द. ३-६६ टी. प्रथमो द्वादश नालिकानिर्वृत्तेतिवृत्तप्रमाणः ॥

भूमीवर दाखविल्या जाऊं नयेत असे निर्बंध ठरले गेले.[१२२] वरील प्रवृत्तीमुळें अर्थातच उद्धत पुरुष, मग ते असुर असोत, कीं दिव्य असोत, जाऊन त्यांच्या ऐवजीं विप्र[१२३], वणिक्, अमात्य इत्यादि शांत स्वभावाचे, सुखीच नव्हत तर चैनी लोक नायक होऊं लागले. हे नायक झाल्यानें ऐतिहासिक वृत्त घालण्याची पद्धत जाऊन रोजच्या व्यवहारांतील पण काल्पनिक वृत्त घालण्याची पद्धत पडली व नाट्यकाव्यां तील रौद्ररस जाऊन शृंगार रसास व पर्यायानें कैशिकी वृत्तीस प्राधान्य आलें. हीं नाटकें सुरू झाल्यावर अर्थातच शृंगार कुलांगनेंत दाखविण्यापेक्षां वेश्येंत जास्त चांगला दाखवितां येतो, म्हणून वेश्या ही नायिका घालण्यास सुरवात झाली. कांहीं कांहीं प्रकरणांत—ह्या रूपकास प्रकरण म्हणत-- वेश्या व कुलांगना दोघीहि दाखविल्या असत. कधीं नुसतीच वेश्या असे, तर कधीं नुसतीच कुलांगना असे[१२४]. रोजचीं वृत्तें दाखविणाऱ्या या रूपकांत एकद्या काल्पनिक राजाचे वृत्त कां नसे, अशी शंका येणें शक्य आहे. पण त्याचें कारण असें वाटतें कीं त्यांत वेश्योपचार असल्यानें तो राजाबरोबर दाखविणें इष्ट वाटलें नसावें. वेश्या व कुलांगना एकत्र कधींहि नसतात, ही गोष्ट लक्षांत घेऊन, या प्रकारांतहि त्या एकत्र न येण्याची शक्य तितकी खबरदारी घेतली जाई. पूर्वीच्या रूपकांत एकापासून सोळापर्यंत मुख्य पात्रें वाढत गेलीं होतीं, तीं यांत कमी होऊन फार फार तर पांच चारच मुख्य पात्रें घालू लागले.[१२५] त्या वेळपर्यंत 'नाट्यकाव्य' ह्याचा पूर्णपणें अभ्यास केला जाऊन अंक, विष्कंभक, प्रवेशक इत्यादि अर्थोपक्षेपक गोष्टी, आकाश-भाषित, जनान्तिक—कांहीं लोकांनींच ऐकावें म्हणून ज्यांना ऐकूं जाऊं नये असें वाटत असेल त्यांच्या व आपल्या मध्यें त्रिपताक हात धरून बोलणें, अपवारित म्हणजे एका जवळच अगदीं हळूहळू बोलणें व आत्मगत म्हणजे स्वगतच प्रेक्षकांना ऐकूं जाइल असें, पण इतर पात्रें कोणी ऐकत नाहींत, असें समजून बोलणें, इत्यादि भाषणपद्धति[१२६], वस्तुसूचना, ती वाढवावी कशी, तिला अडथळा कसा करावा, बीजा-साठीं धडपड चाललेली कशी दाखवावी, प्राप्तीची आशा कशी दाखवावी, प्राप्ति होण्या-बद्दल निश्चय कसा दाखवावा व शेवटीं फलप्राप्ति कशी दाखवावी, इत्यादि वस्तुभागांत सांगितलेले सर्व नियम ह्या वेळीं हळूहळू पण संगतवार ठरले गेले. युद्धाप्रमाणेंच उत्तान शृंगार, वस्त्रें फेडणें, प्रवास, भोजन इत्यादि प्रकारहि दाखविणें बरोबर न वाटून तेंहि प्रत्यक्ष न दाखविण्याचें ठरलें, तसेंच अंकास सुरुवात केव्हां करावी, त्यांत काय काय दाखवावें, पात्रें किती असावींत, किती काळ लोटलेला दाखवावा,

(१२२) भा. ना. १८-१९ (१२३) भा. ना. १८-९६
(१२४) द. ३-४१ (१२५) भा. ना. १८-८९
(१२६) भा. ना. २५-८६ ते ९८

वगैरे संबंधींहि ठोकळ नियम ठरले गेले. या नियमांसंबंधींची सर्व माहिती वस्तु-प्रकरणांत दिली असल्यामुळें इथें परत सांगण्याचें कारण नाहीं. तेव्हां त्या प्रकरणांत लिहिल्याप्रमाणें प्रकरणें लिहिलीं जाऊं लागलीं, एवढेंच सांगितलें की पुरें, असें वाटतें. ज्याची भूमिका घेतली असेल, त्याप्रमाणें पोषाक, वेष, भाषा व चेष्टा जास्त प्रमाणांत करण्यासहि याच भेदांत सुरुवात झाली. सारांश ह्या प्रकरण नांवाच्या रूपभेदांत, नाटक जवळ जवळ पूर्णतेस गेलें व त्यास साहित्यशास्त्रांत बरेंच अग्र-स्थान मिळूं लागलें.

२८ ह्या पुढील व पूर्णतेस गेलेला शेवटचा रूपभेद म्हणजे नाटक हा होय. हा रूपभेद आपल्या गुणांनीं व पूर्णत्वानें इतका लोकप्रिय झाला कीं, याच प्रकारचीं रूपकें लिहिलीं जाऊं लागलीं व कोणत्याहि प्रकारचें रूप असलें, तरी तें नाटक याच नांवानें संबंधिलें जाऊं लागलें. या नाटकाचें कथानक[१२८] ऐतिहासिक असे व नायक राजा वा राजर्षि अथवा देव असे. ह्यांतील मुख्य रस शाकुन्तलाप्रमाणें शृंगार अथवा महावीरचरित्राप्रमाणें वीर असे. प्रकरणाप्रमाणें यांतील मुख्य पात्रें चार किंवा पांचाहून जास्त नसत, पण नायक उदात्त असे. अभिनवगुप्तांचे आचार्य 'नाटकांत चारहि प्रकारचे नायक असले तरी हरकत नाहीं.' असें म्हणत.[१२९] यांत प्रकरणाप्रमाणेंच चारहि वृत्ति असून भाषा प्रौढ व पद्यें सरस व मधुर असत. प्रस्तावनेंत आमुख किंवा इतर वीथ्यंगांचा उपयोग केला जाई. यांत प्रकरणा-प्रमाणें पांच पासून दहापर्यंत अंक असत. यांत एकच मुख्य नायक, एकच नायिका व एकच फल असून तें प्राप्त करून घेण्यांत वेळोवेळीं निरनिराळ्या तऱ्हेनें आलेले अडथळे व ते दूर करण्यांत झालेलें साह्य, या गोष्टी दाखविल्या जात व जरूर असे स्त्री पुरुष घातले जात. यांतील भाषा प्रत्येक पात्रास अनुरूप अशी असे. यांत चारहि वृत्तींचा योग्य मिलाफ केलेला असून शेवटील संधींत अद्भुत रस घातलेला असे. याचा आरंभ प्रस्तावनेच्या आधीं नान्दीनें होऊन, नायकाला फल-प्राप्ति झाल्यावर शेवट भरतवाक्यांत होई. सारांश यांत भाण या रूपांत सुरू झालेलें नाट्यकाव्य व नट दृष्टीनें होणारा अभिनय हळूहळू सुधारतां सुधारतां इतका सुधारला कीं, दशावस्थेंतून गेलेल्या ह्या नाट्यकाव्यांत कोणत्याहि तऱ्हेचें न्यून म्हणून राहिलें नाहीं. नाट्यकाव्य, नाट्य, वस्तु, अभिनय, इत्यादि बाबतींत हा रूपभेद इतका सुधारला कीं, त्याचें इतक्या थोडक्यांत वर्णन करणें तर राहोच पण नुसती कल्पना देणेंहि अशक्य आहे, म्हणून त्याच्या अंगांचें कांहीं

(१२७) भा. ना. २२-२७९ ते २८३ (१२८) भा. ना. १८-१०

(१२९) अ. ना. १८-१० टी. चत्वारोऽपि धीरोदात्तादयो नायका इत्युपाध्यायाः ।

तरी वर्णन करीत न बसतां, 'हें सर्वप्रकारें पूर्ण होतें' एवढेंच म्हणून पुढील वर्णनास लागूं.

२९ एकंदर रूपांची वाढ कशी होत गेली व त्याच्या दहा अवस्थांवरून त्याचे दहा प्रकार कसे झाले, ह्या प्रत्येक अवस्थेंत कसकशी सुधारणा होत गेली, इत्यादि गोष्टी मागील विवेचनावरून ध्यानांत येतील. तसेंच वरील सर्व प्रकारांवरून व त्यांच्या वर्णनावरून या जातीचे बरेचसे ग्रंथ भरताच्या आधींच होऊन गेले असावेत, असेंहि लक्षांत आल्याशिवाय रहाणार नाहीं. कारण प्रत्येक शास्त्र निर्माण होण्यापूर्वी त्या शास्त्राचे नियम ठरविण्यास कारणीभूत होणारीं उदाहरणें आधीं अस्तित्वांत यावीं लागतात, असा सर्व सामान्य नियम आहे. भरताच्या पूर्वीच हे सर्व प्रकार असतील, असें म्हणण्यास दुसरा आधार म्हणजे कोहलाचा दशरूपावरील ग्रंथ हा होय. कारण अभिनवगुप्तानें[१३०] ह्या अध्यायावर व इतर टीका करतांना कोहलाच्या श्लोकांपैकीं कांहीं श्लोक आधारभूत दिले आहेत. शिवाय प्रत्यक्ष भरतानेंहि 'शेषं प्रस्नार तंत्रेण कोहलः कथयिष्यति[१३१]' असें म्हटलें आहे. कोहलाचा दशरूपावरील ग्रंथ तेव्हां प्रचलित असल्यानेंच, भरतानें रूप शब्दाची व्याख्या केली नसावी. तसेंच ह्या रूपाचेंहि जितकें विस्तृत पाहिजे तितकें वर्णन केलें नसावें. पूर्वीच्या शास्त्रकारांनीं तत्कालीन रूपकें पाहून या दहा रूपकांचे जरी नियम ठरविले असले, तरी वाढत्या कलेस मर्यादा घालणें अशक्य असल्यानें, ह्या दशरूपांत निरनिराळे फेर करून, वेळीं त्यांचा एकमेकांत संकर करूनहि रूपें लिहिलीं गेलीं. ह्या नियमबाह्य रूपांचें निरीक्षण करून त्यांस नियमांर्गत करण्याकरतां, त्यांचे अठरा भाग पाडून वरील रूपांहून तीं निराळीं ओळखण्या करितां त्यांस उपरूपक असें नांव दिलें गेलें असावें. अभिनवगुप्ताच्या[१३२] सांगण्यावरून तर त्रोटक सट्टक, रासक, शिल्पक इत्यादि उपरूपकांचाहि कोहलाच्या ग्रंथांत उल्लेख असावा, असें वाटतें. पण हीं उपरूपकें इतकीं लोकप्रिय न झाल्यानें भरतानें नाटिकेशिवाय इतर उपरूपकांचें वर्णन दिलें नाहीं. पण त्यास नाटिकेशिवाय दुसरीं उपरूपकें माहीत होतीं, यास भरताचाच खालील श्लोक आधार म्हणून देतां येईल.

कस्यचित्त्वथ कालस्य शिल्पकं ग्राम्यधर्मकम् ।
ऋषीणां व्यंगकरणं कुर्वीद्गृहसंश्रयम्[१३३] ॥

---

(१३०) भा. ना. १८-७,२६,१०४ इ. वरील टीका.
(१३१) भा. ना. ३७-३०
(१३२) अ. ना. १८-३ टी
(१३३) भा. ना. ३६-१८

यांत शिल्पक नांवाच्या उपरूपकाचा स्पष्ट उल्लेख केलेला आढळतो. असो आतां भरतानें नाटिके बद्दलची काय माहिती दिली आहे तें पाहूं.

३० नाटिकेची[१३४] रचना प्रकरण व नाटक या दोहोंतून कांहीं कांहीं विशेष गोष्टी घेऊन झाली आहे. यांतील कथाभाग नाटकाप्रमाणें पूर्णपणें ऐतिहासिकहि नसतो अथवा प्रकरणाप्रमाणें सर्वथैव काल्पनिकहि नसतो, तर या कथाभागांत दोहोंचेंहि मिश्रण असतें. यांतील नायक दिव्य नसतो, पण अगदींच विप्र, वणिक याप्रमाणें सामान्यहि नसतो, तर राजा असून तो उत्तम व योग्य अमात्य लाभल्यामुळें चैनींत काल घालविणारा, कलांत चतुर, रूपगुणसंपन्न असा धीरललित असतो. यांतील मुख्य रस शृंगार असतो व त्यांत कैशिकी वृत्ति सर्व भेदांसहित असते. यांत दोन नायिका असतात. पैकीं एक प्रगल्भा असून दुसरी मुग्धा–नुकतीच तारुण्यांत प्रवेश केलेली–असते. त्यांत राजाचे सर्व व्यवहार दुसरीस प्राप्त करून तिची मर्जी संपादण्याकडे व पहिलीला स्त्रीस्वभावानुसार आलेला क्रोध दूर करून तिला अनुकूल करून घेण्याकडे असतात. त्याचाहि शेवट संस्कृत नाटकांतील पद्धतीप्रमाणें गोड होऊन शेवटीं राजास नूतन वधूची प्राप्ति दाखविलेली असते. त्या उपरूपकांत धीरललित राजाचें मिश्र चरित्र, नूतन वधू प्राप्त करून घेण्याची खटपट, त्या खटपटींत पट्टराणीचा दिसून येणारा धुसफुसाट, इतर राण्यांचा जळफळाट, विदूषका सारख्या नर्मसचिवाचे नूतन विवाह घडवून येण्याकरितां चाललेले प्रयत्न, कर्तव्य व प्रेम यांच्या कात्रींत सापडल्यामुळें राजाची होणारी ओढाताण, इत्यादि मनोरंजक गोष्टींमुळें उपरूपक असतांहि, या नाटिकेलाच नाटकाचे खालोखाल मान मिळूं लागला.

३१ नाटिकेशिवाय बाकीच्या उपरूपकांचें[१३५] म्हणजे त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्य, मोटक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेंखण, रासक, संलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश आणि भाणिका, यांचें साहित्यदर्पणकारानें वर्णन देऊन श्रीगदित, विलासिका आणि प्रकरणिका सोडून इतर उपरूपकांच्या उदाहरण–ग्रंथांचीं नांवेंहि दिलीं आहेत. पण हे सारे ग्रंथ उपलब्ध नसल्यानें व उपलब्ध असलेलेहि घरेचसे ग्रंथ मागें पडले असल्यानें, त्यांचा इथें विचार केला नाहीं. हे ग्रंथ नाट्यकलेच्या उत्कर्षाचे दिवसांत लिहिलेले नसून, संस्कृत नाट्यकलेच्या ऱ्हास कालीं लिहिलेले असल्यानें पुष्कळशा संस्कृत नाटकांप्रमाणेंच हे भरतानें किंवा इतर ग्रंथकारांनीं सांगितलेल्या नियमांचे निर्जीव अनु-

---

(१३४) भा. ना. १८–१०६ ते १०८
(१३५) सा. द. ६–२७४ ते ३१३

(स्वराकृति)

शिर		नि		षड्ज
		ध	नि:	
	मृदु	प	धे	
		म	पं	
		ग	म	
	तार	रि	गां	
		सा	ऋ.	
कण्ठ		नि		षड्ज
		ध	नि	
	मृदु	प	धे	
		म	पं	
		ग	म	
	मध्य	रि	गां	
		सा	ऋ	
उर		नि		षड्ज
		ध	नि	
	मृदु	प	धे	
		म	पं	
		ग	म	
	मंद	रि	गां	
		सा	ऋ	
				षड्ज

करण करणारे आहेत, असें बऱ्याच विद्वानांचें[१३६] मत आहे व म्हणूनच या ग्रंथांवरून पूर्वीच्या रूपभेदांची बरोबर कल्पना येत नाहीं.

३२ या प्रकरणांत मराठी नाटकांपैकीं उदाहरणें न देण्याचें कारण असें आहे कीं, सध्यां रंगभूमीवर जीं मराठी नाटकें येतात, तीं बहुशः संस्कृत नाटकांचें अनुकरण करणारीं नसून इंग्रजी नाटकांची नक्कल करणारीं असतात. फक्त पुष्कळशा नाटकांचा शेवट गोड करण्याची पद्धति मात्र संस्कृत नाटकांच्या नियमास अनुसरून असते, पण हीहि पद्धत हळूहळू नष्ट होत चालली आहे. नवीन होतकरू नाटककारांनीं इंग्रजी नाट्यशास्त्राबरोबरच भारतीय नाट्यशास्त्राकडे लक्ष पुरविल्यास, त्यांना आपलीं नाटकें अधिक लोकप्रिय व अधिक भारतीय स्वरूपाचीं करतां येतील, असें वाटतें.

---

(१३६) K. S. D. P. 224-225.

प्रकरण ११ वें.

पूर्वरंग.

यस्माद्रङ्गे प्रयोगोऽयं पूर्वमेव प्रयुज्यते ।
तस्मादयं पूर्वरङ्गो विज्ञेयो द्विजसत्तमाः[1] ॥

१ संस्कृत नाट्यकला मूळांत धार्मिक विधींतून निघालेली असो, लौकिक मनोरंजक खेळांतून काढलेली असो किंवा परकीयांच्यापासून उचललेली असो, इच्या उत्पत्तिबद्दल जरी मतभेद असला, तरी इची जोपासना सनातन आर्यधर्मीयांच्याच घरीं सर्वथैव झाल्यानें इचे पुढील संस्कार आर्यधर्माला अनुसरूनच झालेले आहेत, यांत मुळीच शंका नाहीं आणि म्हणूनच ज्या घरांत इचें वास्तव्य असावयाचें, त्या घराच्या बांधणीपासूनच नव्हे तर त्या घराच्या आंखणी मोजणीपासून तहत तें पूर्ण झाल्यावर त्याची रंगशांति करीपर्यंतचा सर्व प्रयोग धार्मिक विधीस अनुसरूनच आहे. त्याचप्रमाणें इचें प्रत्यक्ष दर्शन व्हावयाच्या आधींही थोडासा धार्मिक विधि करावयास भरतानें सांगितलें आहे. या विधीचेंच नांव पूर्वरंग होय.

२ भारतीय लोक स्वभावतःच धार्मिक असल्यानें त्यांच्या सर्व कृत्यांचा आरंभ ईश्वरास स्मरून होतो व सरते शेवटीं तीं त्यालाच अर्पण केलीं जातात. वैदिक ब्राह्मण तर आपल्या वेदपाठाच्या आरंभीं व शेवटीं हरिः ॐ म्हणतच असतात, पण सामान्य गाडीवालाही आपली गाडी जोडून तिच्यावर बसण्यापूर्वी तिला नमस्कार करूनच ती हांकतो. व्यापारी आपल्या पहिल्या भवानीच्या वेळीं देवाचें नांव घेतोच पण चोरही चोरी करावयास निघतांना कार्तवीर्याचें स्मरण करण्यास चुकत नाहीं.[3] देवाचें स्मरण कोणत्याहि कार्याच्या आरंभीं करण्याची पूर्वी इतकी चाल होती कीं, कुणाला बोटभर चिठी पाठवावयाची असल्यास तिच्या आरंभीं 'श्री' लिहून ती देवार्पण केलेली नसल्यास तिच्यांतील मजकूर अशुभ आहे, असें वाचणारा तत्काल समजत असे. अशी समजूत असतांना आपल्या आरंभिलेल्या कार्यांत विघ्न येऊं नये, म्हणून नटलोकांनींही नाट्यदर्शनापूर्वी विघ्ननिबर्हण म्हणून कांहीं प्रयोग केला, तर त्यांत आश्चर्य काय ? आज पाश्चात्य विद्येच्या प्रभावानें आपला अज्ञानां-

---

(१) भा. ना. ५–७ (२) भा. ना. अध्याय २ व ३

(३) मृच्छकटिक अं. ३ पृ. ७४

धकार नष्ट होऊन ईश्वर वगैरे सर्व झूट आहे, ईश्वराला गंधपुष्प वाहणें रानटीपणाचें लक्षण–असंस्कृतपणाचें लक्षण–आहे, ईश्वराचें नामस्मरण करून त्याची पूजा अर्चा करून फलप्राप्ति होत नसते तर 'साहसे श्रीः प्रतिवसति' ह्या वचना प्रमाणें उद्योग व सत्यान्वेषण करणारी तार्किक बुद्धि खरी ईश्वरी सर्वसत्ताधारिणी आहे, इत्यादि गोष्टी मनश्चक्षूंस ज्ञानदीपाच्या प्रकाशानें स्पष्टपणें दिसत असल्यानें व सुदैवानें म्हणा अथवा दुर्दैवानें म्हणा, त्या मनाला पटत जाऊन आपली पूर्वीची श्रद्धालु धार्मिक वेडी समजूत दूर होत असली, तरी अजूनहि आपण तिला अगदींच पारखे झालेलों नाहीं. कारण आजहि प्रत्यक्ष नाटकांत पूर्वरंगच तर काय, पण एकादें नांदीचें पद नसलें, तरी सुद्धां रंगभूमीवर खेळ होण्यापूर्वी धूप जाळणें, नारळ फोडणें, फुलें उधळणें इत्यादि गोष्टी दिसून येतातच. चोहोंकडून त्याज्य त्याज्य म्हटली जाणारी ही धार्मिक प्रवृत्ति किती दृढमूल होऊन बसली आहे, याचें वरील उदाहरण द्योतक आहे तेव्हां इतकी दृढमूल होऊन बसलेली ही पद्धति आपल्या भरभराटीच्या दिवसांत कोणत्या स्वरूपाची असेल, याची कल्पना येण्याकरितां, आपण तिच्या नाट्यकलेंतील स्वरूपाचें थोडक्यांत परिशीलन करूं.

३ पूर्वरंग ह्या शब्दाचा सकृद्दर्शनीं 'पूर्वश्चासौरंगः' असा विग्रह करावासा वाटतो व श्रीहर्ष नांवाच्या नाट्यशास्त्रावरील टीकाकारानें याचा असाच विग्रह केला आहे. तो पुढें म्हणतो.

दृष्टा येऽनस्थार्थे नाट्ये रंगाय पादभंगाः स्युः ।
पूर्वं त एव यस्मिन्शुद्धाः स्युः पूर्वरंगोऽसौ[४] ॥

ह्या श्लोकांत त्यानें रंग या शब्दाचा अर्थ गायन नर्तन व वादन असा केला आहे आणि अनुकरणात्मक नाट्यांत जीं पावलें गान, नृत्य, वाद्य यांस अनुसरून टाकावयाचीं असतात, तीं कोणाचेंही अनुकरण करावयाचें नसतां, ज्यांत टाकलीं जातात, तो पूर्वरंग असा अर्थ केला आहे. पण अभिनवगुप्त हा अर्थ मान्य करीत नाहीं. तो म्हणतो 'रंगे पूर्वः पूर्वरंगः' म्हणजे रंगभूमीवर नाटक करून दाखविण्यापूर्वी जो प्रकार केला जातो तो पूर्वरंग होय व शिरोभागीं दिलेल्या भरताच्या श्लोकावरूनहि अभिनवगुप्ताचाच अर्थ बरोबर वाटतो.

४ या पूर्वरंगाचे, पडद्याच्या आंत होणारा व पडद्याचे बाहेर होणारा, असे भरतानें दोन भाग केले आहेत.[५] नाटक पहाण्यासाठीं अत्यंत अधीर झालेल्या प्रेक्षकांस पडद्याआडून कां होईना, पण नुसता सूर जरी ऐकूं आला, तरी देखील थोडेसें समाधान होतें व सर्वत्र शांतता होते. त्यास अनुसरून पूर्वकालींहि पुढें होणारें नाटक पहाण्यासाठीं प्रेक्षकांस तयार करण्याकरतांच कीं काय, कांहीं विधि पडद्या-

(४) अ. ना. ५-७ टी. (५) भा. ना. ५-११

आडच केले जात. या विधीचे पुढीलप्रमाणें आठ विभाग करीत. प्रत्याहार, अवतरण, आरंभ, आश्रावणा, वक्त्रपाणि, परिघट्टना, संस्वद्ना, आणि आसारित.

(१) आजकालच्या रंगभूमीवर पेटी वाजविणारे लोक रंगभूमीच्या समोर खालीं बसतात, अथवा कांहीं दिवसांपूर्वी ते पडद्याच्या आड पण कक्ष्येंत अथवा Wings मध्यें बसत असत. पण प्राचीन काळी त्यांचीं बसण्याची तऱ्हा या दोन्ही प्रकारांहून भिन्न होती. ते पूर्वी नेपथ्य भूमींतून रंगभूमीवर येण्यासाठीं जीं दोन दारें असत, ह्या दोनहि दारांच्या मधल्या जागेंत बसत असत. ह्या गायक वादक लोकांस कुतप ही संज्ञा असे, अभिनवगुप्तानें कुतप याचा अर्थ 'कुं रंगं तपति उज्वलयति इति कुतपः गायकवादकसमूहः' असा केला आहे.[८] ह्या कुतपाचे तत व अवनद्ध असे दोन भेद असत.[९] तत म्हणजे तंतुवाद्ये वाजविणारे लोक व अवनद्ध म्हणजे चर्मवेष्टित वाद्यें वाजविणारे लोक. हे प्रेक्षकांकडे तोंड करून बसत. यांत मृदंग वाजविणारा मधो मध, त्याच्या उजव्या बाजूस चोघड्यासारखें पणव वाद्य वाजविणारा, व डाव्या बाजूस तबल्या डग्ग्यासारखें दर्दुर वाजविणारा. यांच्या डाव्या-बाजूस उत्तरेकडे तोंड करून गायक, गायकाच्या डाव्या बाजूस वीणा वाज-विणारा व उजव्या बाजूस पांवा अथवा अलगुज वाजविणारा व समोरच्या बाजूस गायकाकडे तोंड करून गायिका व तिच्या दोन्ही बाजूस झांजा वाजविणारे बसत. पडद्याच्या आड व दोन्ही दारांच्यामध्यें याप्रमाणें कुतपाची मांडणी करणें यास **प्रत्याहार** म्हणतात.[१०]

(२) ही मांडणी झाली कीं गायक व गायिका मिळून एकदम सातहि स्वर आरोह व अवरोह करून म्हणत. या स्वर मिळविण्याचे क्रियेस '**अवतरण**' असें म्हटलें आहे. भरतकृत अवतरणाची व्याख्या 'गायकानां निवेशनम्' अशी आहे[११] व येथें निवेशन याचा अर्थ अभिनवगुप्तानें 'सप्तस्वरपरिग्रहावतरणम्' म्हणजे सातहि स्वर चढविणें व उतरविणें, असा केला आहे.[१२]

(३) स्वर मिळविले म्हणजे निरनिराळ्या स्वरांचे आलाप घेऊन गाणें सुरू होई. ह्या आलापगानासच परिगीत म्हणत[१३] व ह्या क्रियेचा आरंभ हाच पूर्व-रंगांतील **आरंभ** म्हटला जाई.[१४]

---

(६) भ. ना. ५-९,१० (७) भा. ना. ३४-गद्य पृ. ४२९,१२,२
(८) अ. ना. २८-४ टी. (९) भा. ना. ३४-गद्य पृ. ४२९
(१०) भा. ना. ५-११ (११) भा. ना. ५-१७
(१२) अ. ना. ५-१७ (१३) अ. ना. ५-१८ टी.
(१४) भा. ना. ५-१८

(४) चवथा विधि म्हणजे आश्रावणा. ताल देणारीं निरनिराळीं सर्व वाद्यें मिळविणें, याचें नांव **आश्रावणा**.[15]

(५) हीं तालवाद्यें मिळवून झालीं म्हणजे त्यांतून निरनिराळे बोल काढणें यास **वक्रपाणि** असें म्हणत असत. अभिनवगुप्त म्हणतो 'वक्रे प्रारंभे हस्तांगुलि-व्यापारः वक्रपाणिः'[16]

(६) याच प्रमाणें तारा पिळून तंतुवाद्येंहि त्याच स्वरांत मिळविणें, यास **परिघट्टना** म्हणतें.[17]

(७) गायकाचे स्वर, तालवाद्यें, आणि तंतुवाद्यें याप्रमाणें निरनिराळीं मिळवून झालीं, म्हणजे या सगळ्यांचे सूर एकत्र जुळले आहेत कीं नाहीं, हें पहाणें आणि नसल्यास ते एकत्र करून घेणें, यास **संस्वेदना**[18] म्हणतात. या शब्दाबद्दल नाट्यशास्त्रांत संखोटना,[19] संस्वोदना,[20] संखटना[21] असे निरनिराळे पाठ सांपडतात. पण या सर्वांपैकीं संस्वदना हाच पाठ '(प्रेक्षकांनीं) आनंद घेणें' या अर्थी असल्यानें वर घेतला आहे.

(८) वर सांगितल्याप्रमाणें गाणाऱ्याचा आवाज, ताल वाजविणाऱ्याचे बोल आणि तारा छेडणाऱ्यांचे स्वर एक झाल्यानंतर जी क्रिया करावयाची असते, तिला मार्गासरित किंवा **आसारित** हें नांव आहे.[22] पुढील गीतविधीकडे लौकर लौकर नेणारी म्हणून इचें नांव आसारित असें पडलें असावें. ही क्रिया नुसत्या तालवाद्यावरच करावयाची असते तालाचे ज्येष्ठ म्हणजे अत्यंत सावकाश, कनिष्ट म्हणजे अति जलद व मध्य म्हणजे फार सावकाश नाहीं व फार जलद नाहीं, असे तीन भेद त्यास लागणाऱ्या वेळावरून केले जातात.[23] आणि या तिन्ही प्रकारानीं तालवाद्यावर ताल वाजविणें यास आसारित म्हणतात.

इतके विधि झाले म्हणजे पडदा दूर होत असतां गीतविधीस सुरुवात होई. एकाद्या देवतेचें स्तुतिपर पद्य किंवा गीत म्हणणें, हा गीतविधि.[24]

५. ह्या ठिकाणीं पूर्वीचा पडदा व आतांचा पडदा यांतील भेद सांगणें अप्रासंगिक होणार नाहीं. हल्लींचे पडदे चात्यांच्या आधारावर ओढावयाचे म्हणण्या-

---

(१५) अ. ना. ५–१८ टी. (१६) अ. ना. ५–२९ टी

(१७) अ. ना. ५–१९ टी. (१८) अ. ना. ५–२० टी.

(१९) भा. ना. ५–४७ (२०) भा. ना. ५–१०

(२१) अ. ना. ५–२० टी. (२२) भा. ना. ५–२०, २१

(२३) भा. ना. ५–१०

(२४) भा. ना. ५–१२ (पा. भे. विघ्नास्यवै जवनिकां) अ. ना.

पेक्षां गुंडाळून वर न्यावयाचे असतात. पण पूर्वी याप्रमाणें पडदे गुंडाळीत नसत, तर ललितकलादर्शक कंपनींत दर्शनी पडद्याचे मधोमध ज्याप्रमाणें दोन भाग केलेले असतात त्याप्रमाणें त्याचे दोन भाग केलेले असून, ते दोन्ही बाजूंस सारीत असत. पडद्याआड होणारा वर सांगतलेला हा विधि पूर्वरंगांत घालण्याची जरूरी काय व प्रेक्षक आल्यानंतरच गायकवादकांनीं आपआपली जमवाजमव करून उगाच वेळ घालविण्याचें कारण काय, अशी शंका येण्याचा संभव आहे व तिला भरतानें उत्तरेंहि दिलीं आहेत. पूर्वरंगांत पडद्याआड होणारा विधि ठेवण्याचें एक कारण भरतानें खालील आख्यायिकेसह सांगितलें आहे.

६. ऐकेदां^{२५} देवदानवांच्या सभेंत नारदानें निगीत म्हटलें म्हणजे गाण्याशिवाय तालवाद्याचे बोल तसेच तंतुवाद्यांचे स्वर काढले. तें ऐकून दानव व देव दोघेहि संतुष्ट झाले. हें निगीत झाल्यावर त्यानें देवांच्या स्तुतिपर असें गायन केलें. तें गान ऐकल्याबरोबर दैत्य साहजिकच क्रुद्ध झाले व आपली प्रत्यक्ष स्तुति होणें शक्य नाहीं, असें समजून त्यांनीं हें अर्थरहित गान तरी आपल्या ताब्यांत ठेवावें, असा विचार करून त्याची देवांजवळ मागणी केली. आपपरभाव, ईर्ष्या, शत्रूचा उत्कर्ष सहन न होणें, त्याला प्रिय असेल तें मिळूं न देणें, असले क्षुद्र भाव कोणास सुटले आहेत ! देवांनाहि साहजिकपणेंच आपली विद्या दुसऱ्यांचे हातीं जाण्यापेक्षां नष्ट झालेली बरी, असें वाटून त्यांनीं नारदास तसें करण्यास सांगितलें. कळ लावणाऱ्यांना प्रत्येकांतील गुणदोष, त्यांच्यांत द्वेषाग्नि पेटविण्याच्या युक्त्या जितक्या ठाऊक असतात, तितक्याच आपलें काम कसें साधावें, दुसऱ्यास आंवळा देऊन त्याजवळून कोहळा कसा काढावा, इत्यादि गोष्टीहि त्यांस येत असतात. मग तिन्ही लोकांत संचार करून राईशिवायहि पर्वत करणाऱ्या, लोकांतील भांडणें पाहण्यांत ब्रह्मानंद वाटणाऱ्या नारदाची गोष्ट काय सांगावी ! त्यानें तेवढ्या निगीतावरच दैत्य संतुष्ट राहून आपल्याला देवांची मनतोक्त स्तुति करण्याची मुभा मिळत असल्याचें पाहून, देवांची समजूत घालून ते शब्दरहित असलेलें व देवांची स्तुति करण्यास आधीं सूर जमविण्याकरितां म्हणून लागणारें गान मोठ्या मेहरबानीनें दैत्यांना बहाल केलें व भोळे भावडे दैत्य त्यावरच खुष झाले. रंगपीठांत दैत्यांनीं भांडूं नये, म्हणून त्यांना बहाल केलेलें हें निगीत पूर्वरंगाचा एक भाग म्हणून ठरविलें गेलें व याप्रमाणें त्याला पूर्वरंगांत स्थान मिळालें. या निगीतास बहिर्गीत, बहुगीत आणि निर्गीत अशीं आणखी नांवें आहेत. हीं नांवें पडण्याचीं कारणें भरतानें खालीलप्रमाणें दिलीं आहेतः—देवांनीं हें गीत तुच्छतेनें

---

(२५) भा. ना. ५–३३ ते ३९

दैत्यांच्या तोंडावर फेंकलें म्हणून यास निर्गीत[26] किंवा बहिर्गीत[27] म्हणतात. तसेंच दैत्यांनीं तें आम्हांला हवें म्हटल्याबरोबर, तें दुसऱ्यानीं मागितलें म्हणून त्याच्याविषयीं देवांना इतका बहुमान वाटूं लागला म्हणून त्यास बैंहुगीत म्हणतात. भरतानें दिलेली ही आख्यायिका खरी कीं खोटी देवदैत्यांत भांडणें झालीं होतीं कीं नाहीं, देव व दैत्य या शब्दावरून एकाद्या जातीचे भारतवर्षीय लोक घ्यावयाचे कीं काय, हे वादाचे प्रश्न आहेत. त्यांत सध्यां पडण्याचें कारण नाहीं. या कारणांशिवाय हें गीत पूर्वरंगांत घेण्याचें भरतानें दुसरें एक कारण सांगितलें आहे व तें बरेंचसें सार्थ व युक्त आहे, असें वाटतें. तें कारण[29] म्हणजे संस्कृत पद्यें हीं स्त्री, बाल, मूर्ख, ह्या सर्वच लोकांना समजत नाहींत, त्यामुळें त्यांना त्या पद्यांच्या अर्थापेक्षां वाद्य वाजूं लागलें—सुरांत वाजूं लागलें कीं मजा वाटते व म्हणून ह्या लोकांना संतुष्ट करण्याकरितां पूर्वरंगांत हीं वाद्यें मिळविण्यास व वाजविण्यास सांगितलें आहे. आतां पूर्वरंगाकडे वळूं.

७ गीतविधींत ज्या देवतेची स्तुति करावयाची असते, ती बहुधा शिव असते. गीतांच्या भद्रक इत्यादि ज्या जाति असतील, त्यांतून एका जातीनें गीताचा आरंभ करावा[30]. भद्रकाचे जे अनेक भेद आहेत अथवा इतर गीतांचे जे अनेक भेद आहेत ते कळण्यास संगीतशास्त्राचा अभ्यास करावयास पाहिजे; पण भद्रकाची कल्पना येण्यास भरतानें दिलेलें उदाहरण देऊं. नाट्यशास्त्राच्या एकतिसाव्या अध्यायांत एका लहानशा भद्रकाचें भरतानें पुढीलप्रमाणें उदाहरण दिलें आहे.[31] "देवं विमलं प्रणतार्तिहरं मायाधारं मायारूपं जटिलं नमामि शिवं शिरसा" यावरून भद्रक म्हणजे वृत्तबद्ध नसलेल्या परंतु तालबद्ध असलेल्या गानयोग्य अक्षरांचा समूह, असें वाटतें.

८ ह्या गीताचा प्रयोग होत असतांना पडदा उघडला, म्हणजे वर्धमान नांवाचा विधि करावयास सांगितला आहे.[32] पडदा उघडल्यानंतर पूर्व रंगाचा जो विधि करावयाचा असतो त्याचे शुद्ध व चित्र असे दोन भेद केले आहेत.[33] ह्या दोन भेदांत फरक इतकाच कीं, शुद्ध पूर्वरंगांत वर्धमानाचा प्रयोग गीतविधींतच करावयाचा असतो, व चित्र पूर्वरंगांत तो वर्धमानाचा प्रयोग गीतांत करावयाचा नसून, नान्दी म्हटली जात असतांना तिच्या प्रत्येक

---

(२६) भा. ना. ५–४२ (२७) भा. ना. ५–४४

(२८) भा. ना. ५–४२ (२९) भा. ना. ३४–१९९ व त्या पूर्वीचें गद्य

(३०) भा. ना. ५–१२ (३१) भा. ना. ३१ पृ. ३४९ गद्य.

(३२) भा. ना. ५–१३ (३३) भा. ना. ४–२५३

दोन चरणांमध्यें करावयाचा असतो. वर्धमानाची व्याख्या भरतानें पुढील-प्रमाणें दिली आहे.

कलानां वृद्धिमासाद्य ह्यक्षराणां च वर्धनात् ।
वर्धनान्नर्तकीनां च वर्धमानकमुच्यते ॥[३४]

म्हणजे तालाचा वेळ वाढवून त्याचबरोबर गीताक्षरेंहि वाढवावींत व हीं वाढविल्यावर त्याच प्रमाणांत नर्तकींची संख्या वाढवावी.

९ हा विधि पुढीलप्रमाणें करावयाचा असतो. तिन्ही प्रकारच्या आसारितांचा प्रयोग झाला, म्हणजे नर्तकीनें उपोहन म्हणून, तंतुवाद्य वाजत असतां प्रवेश करावा. उपोहन म्हणजे रागांचे स्वर समजून येणारें नुसतें शुष्क अक्षरगान होय.[३५] कोणचेंहि पद म्हणावयाचें पूर्वी प्राचीनकाळीं व अजूनहि उत्तम गवई या प्रकारचें गान करीत असतात. मालविकाग्निमित्रांतहि मालविकेनें गायन म्हणून दाखविण्याचे आधीं जें उपगान केलें म्हणून म्हटलें आहे, तें हेंच होय.[३६] ही नर्तकी उपोहन करून निरनिराळ्या करणांनीं नर्तन करूं लागली, म्हणजे तिच्या नृत्याबरोबरच वाद्यहि वाजवावें व त्या वाद्याला अनुसरून हिनें चारींचा प्रयोग करावा, असा नियम आहे.[३७] प्रवेश करितांना नर्तकीनें वैशाखरेचित करण करून समपाद चारीचा प्रयोग करावा व ओंजळींत फुलें घेऊन रंगमंडपांत यावें. नंतर फुलें उधळून रंगपीठा-भोंवतीं फिरून देवतांना नमस्कार करावा व जो गीतपाद म्हटला गेला असेल, त्याचा अभिनय करून दाखवावा. नर्तकी अभिनय करूं लागली, कीं वाद्य वाजवूं नये. याप्रमाणें प्रत्येक चरणांतील तालाचा काल व अक्षरें क्रमानें वाढवीत जावी व चरण म्हटला गेल्यावर जितवा चरण म्हटला गेला असेल, तितक्या नर्तकींनीं नर्तन करून जावें. उदाहरणार्थ चवथा चरण म्हटला गेला कीं चार नर्तकींनी यावें. याप्रमाणें वर्धमानासह गीतविधि करावा.

१० शुद्ध पूर्वरंगांतील याप्रमाणें गीतविधि झाला, म्हणजे त्याचे पुढील विधि उत्थापन विधि होय. ह्यास[३९] आरंभ उत्थापनी ध्रुवेनें होई. ह्या ध्रुवेचा प्रत्येक चरण अकरा अक्षरांचा असून, त्यांत पहिलें, दुसरें, चवथें, आठवें आणि अकरावें हीं अक्षरें गुरु असत. ह्या जातीच्या ध्रुवावृत्तास विश्लोक असें नांव आहे.[४०] येथून

(३४) भा. ना. ३१–१३० (३५) भा. ना. ३१–१३०
(३६) का. मा अं. २ पृ. २९ (३७) भा. ना. ४–२५६ ते २६१
(३८) भा. ना. ४–२५७ (पा. भे. वैशाखरेचितेनेहसमपादानुचारिणी) अ. ना.
(३९) भा. ना. ४–५८ ते ५९ (४०) भा. ना. ३२–१४९

शुद्ध पूर्वरंगाचे चतुरस्त्र आणि त्र्यस्त्र असे पुन्हां दोन भेद होतात.[41] हीं अकरा अक्षरें म्हणजे सोळा मात्रा आठ कलांत म्हणजे चौसष्ट सेकंदांत मिळून म्हणावयाचीं असतात व ह्या गानास ताल पुढीलप्रमाणें द्यावयाचा असतो. प्रथम दोन कलांत उजव्या हातानें थाप मारावयाची असते व नंतर दोन कलांत डाव्या हातानें. त्यानंतर एका कलेंत उजव्या हातानें व शेवटीं तीन कलांपर्यंत दोन्ही हातानें थाप मारावयाची असते. ह्याबद्दल भरतानें पुढील श्लोक दिला आहे.

शम्या तु द्विकला कार्या तालो द्विकल एव च ।
पुनश्चैककला शम्या संनिपातः कलात्रयम्[42] ॥

व त्यावर अभिनवगुप्तानें

शम्या दक्षिणपातस्तु तालो वामेन कीर्तितः ।
उभयोः संन्निपाते तु संनिपात इति स्मृतः[43] ॥

असा भरताच्या श्लोकाचा अर्थदर्शक श्लोक दिला आहे. हें नीट कळून येण्याकरितां आपण एक उदाहरण घेऊं:–" वन्दे सदाशिवमहं शुभदम् । " सोळा मात्रांचा विश्लोक वृत्तांतील हा चरण म्हणावयाचा झाल्यास त्यांतील वन्दे हीं दोन अक्षरें म्हणजे चार मात्रा दोन कलांत म्हणावयाच्या व हीं अक्षरें म्हणत असतांना उजव्या हातानें ताल द्यावयाचा. ' सदाशि ' हीं तीन अक्षरें अथवा चार मात्रा पुढच्या दोन कलांत म्हणावयाच्या व हीं म्हणत असतांना डाव्या हातानें ताल द्यावयाचा, नंतर 'वम' हीं दोन अक्षरें एका कलेंत म्हणून उजव्या हातानें व शेवटील 'हंशुभदम्' हीं अक्षरें तीन कलांत म्हणून तीं म्हणतांना दोन्ही हातांनीं एकदम थाप मारावयाची. हे[44] चरण अगदीं सावकाश लयांत म्हणावे व तीन चरण झाले म्हणजे इतर वाद्यें वाजविण्यास सुरुवात करावी. ह्याच वाद्यांच्या गजरांत चवथाहि चरण म्हणून झाला कीं त्यास एक परिवर्त असें म्हणतात. ह्याप्रमाणें चार परिवर्त करावयाचे असतात.

११ पहिला परिवर्त संपला म्हणजे दुसऱ्या परिवर्तास मध्य[45] लयांत आरंभ करावयाचा असतो व ह्या परिवर्तास सुरुवात झाली कीं सूत्रधाराचा प्रवेश होत असतो.[46] ह्या[47] सूत्रधाराबरोबरच त्याचे दोन्ही बाजूंस दोन पारिपार्श्वकहि वैशाखस्थानांत प्रवेश करितात. ह्यांनीं पांढरा वेश धारण केलेला असतो. सूत्रधाराच्या ओंजळींत फुलें असतात. त्याच्या डाव्या हाताकडील पारिपार्श्वकाचे हातांत झारी व उजवी-

---

(४१) भा. ना. ५–१३९
(४२) भा. ना. ५–६२(पा. भे. शम्या
(४३) अ. ना. ५–६२ टी.
(४४) भा. ना. ५–६४
(४५) भा. ना. ५–६५
(४६) भा. ना. ५ ६५
(४७) भा. ना. ५–६६ ते ६८

कडील पारिपार्श्वकाचे हातांत जर्जर असतो. हा[४८] जर्जर म्हणजे एकशेंआठ अंगुळें लांबीचा चार गांठी व पांच पेरें असलेला एक बांबूचा दांडा होय. याच्या[४९] अगदीं खालच्या पेरावर निरनिराळ्या रंगांचें वस्त्र गुंडाळलेलें असतें. खालून दुसऱ्यावर तांबडें, तिसऱ्यावर पिवळें, चवथ्यावर निळें, आणि अगदीं शेवटील किंवा वरच्या पेरावर पांढरें वस्त्र गुंडाळलेलें असतें. ह्याच्या वरच्या भागावर तीन ठिकाणीं वक्र असलेलें दंडकाष्ठ[५०] बसविलेलें असतें व त्याच्यावर बेलफळांस[५१] वस्त्रें चिकटवून व तें कापून तयार केलेली मनुष्याच्या चेहऱ्याची आकृती मुकुटकुंडलादींनीं अलंकृत करून बसविलेली असते. ह्या[५२] तिघांनींही आल्याबरोबर पांच पावलें पुढें जावें आणि डाव्या पायाची सूची करून व उजवा पाय पुढें करून रंगमंडपाच्या मध्यभागीं फुलें उधळावींत आणि जमिनीपर्यंत वांकून जमिनिवर गुडघे टेकून[५३], डोकें खालीं वांकवून, तीन नमस्कार करावेत. पांच पावलें आणि तीन नमस्कार सोळा कलांत बसवून करावेत. सूत्रधाराच्या प्रवेशापासून ह्या नमस्कारांच्या शेवटापर्यंत जो परिवर्त होतो, तो दुसरा परिवर्त होय.[५४]

१२ तिसरा परिवर्त द्रुत[५५] लयांत म्हणजे अति जलद करावयाचा असतो. तिघांनीहि[५६] उठून उभें राहावें व सूत्रधारानें उजवा पाय उचलून त्यानें डाव्यास वेध करावा म्हणजे डाव्याच्या आंगठ्याला उजव्याची टांच लावून डावा पाय अर्धी गिरकी होईल, इतका फिरवावा. असें केलें म्हणजे उजव्या पायाचा आंगठा डाव्याच्या टांचेशीं येईल. मग परत उजवा पाय उचलून डाव्यानें वेध करून उजवा पाय राहिलेली गिरकी पुरी होईल इतका फिरवावा म्हणजे सूत्रधाराची पुरी गिरकी होऊन त्याचें तोंड परत प्रेक्षकांकडे होईल. इंग्रजी[५७] नृत्यांत ज्यास Pirouette म्हणतात, तशाच तऱ्हेची ही गति आहे, हें नृत्यशास्त्रज्ञांस सांगणें नकोच. ही पुरी प्रदक्षिणा झाली, म्हणजे झारी असलेल्या पारिपार्श्वकाजवळून सूत्रधारानें झारी घ्यावी[५८] व तीन आचमनें करून त्यांतील पाणी अंगावर शिंपडावें म्हणजे मार्जन करावें. ही इतकी क्रिया म्हणजे उठून उभें रहाणें, दोन अर्ध गिरक्या घेणें, तीन आचमनें करणें, व आत्मप्रोक्षण करणें सात कलांत आटपली कीं, आठव्या कले-

---

(४८) भा. ना, २१–१४३ (४९) भा.ना.३–६६,६७(पा.भे.मूलपर्वणि)
(५०) भा. ना. २१–१४९ (५१) भा. ना. २१–१५२ ते १६१
(५२) भा. ना. ५–६९ (५३) अ. ना. ५–७५ टी.
(५४) भा. ना. ५–७३
(५५) भा. ना. ५–८० (५६) भा. ना. ५–७५,७६
(५७) Dancing as an Art and Pastime–E. Scott. P. 71
(५८) भा. ना. ५–७८

बरोबरच दुसऱ्या पारिपार्श्वकाच्या हातांतील जर्जर घ्यावें.[५९] इतकें झालें म्हणजे तिसरा परिवर्त झाला.

१३ हा जर्जर हातांत घेऊन दोन कलांपर्यंत सूत्रधारानें जप करावें[६०] आणि डाव्या पायानें वेध करून उजवा पाय अर्धवर्तुळ म्हणजे प्रेक्षकांकडे पाठ होईल इतका फिरवून अर्धी गिरकी घ्यावी व कुतपांकडे म्हणजे गायकवादकांकडे तोंड करून पांच पावलें परत जावें. दोन कला जप, एका कलेंत फिरणें व पांच पावलांच्या पांच कला मिळून आठहि कला झाल्या. आठ कलांचा हा चवथा परिवर्तहि द्रुत लयांत करावयाचा असतो. हे चारहि परिवर्त मिळून उत्थापन विधि होतो. भरतानें यास उत्थापन म्हणण्याचें कारण पुढील प्रमाणें दिलें आहे:--

यस्मादुत्थापयन्त्यत्र प्रयोगं नान्दिपाठकाः ।
पूर्वमेव तु रङ्गेऽस्मिंस्तस्मादुत्थापनं स्मृतम् ॥[६१]

१४ ह्यापुढील विधीस परिवर्तनाविधि म्हणतात. परिवर्तनविधीस आरंभ करणारी ध्रुवा तेरा अक्षरांची अतिचपला वृत्तांतील असते.[६२] इच्या प्रत्येक पादांत पहिलीं बारा अक्षरें लघु असून शेवटलें अक्षर गुरु असतें. उदाहरणार्थः- ' नमन सतत मम शिव चरणा ' ही ध्रुवा म्हटली जात असतां सूत्रधारानें प्रथम पूर्व-दिशेकडे तोंड करून इंद्रास नमस्कार करावा. नंतर दक्षिणेकडे वळून यमास नमस्कार करावा, पश्चिमेकडे वळून वरुणास नमस्कार करावा व उत्तराभिमुख होऊन कुबेरास नमस्कार करावा. याप्रमाणें चारी दिशांस नमस्कार करून पुन्हा पूर्वेकडे तोंड झालें म्हणजे डाव्या पायानें वेध करून उजव्यानें एक पूर्ण गिरकी घ्यावी[६३] व उजवा पाय पुढें टाकून रुद्रास नमस्कार करून डावा पाय पुढें टाकून विष्णूस नमस्कार करावा आणि नाभीपर्यंत उजवा पाय उचलून ब्रह्मदेवास नमस्कार करावा. या तीन प्रकारच्या पादगतीस अनुक्रमें पुं, स्त्री व नपुंसक पाद असें म्हटलें आहे.[६४] ह्याप्रमाणें पूर्ण फेरी घेऊन झाली व हे तीनहि नमस्कार झाले म्हणजे चारी दिशांस नमस्कार करतांना लागलेल्या चार, गिरकी घेतांना लागलेली एक व शेवटील तीन पावलांचे वेळीं लागलेल्या तीन, मिळून आठ कला होऊन त्यांचा एक परिवर्त झाला, हें सांगणें नकोच. या परिवर्ताचे शेवटीं एका चवथ्या नटीनें[६५] हातांत

---

(५९) भा. ना. ५-७९
(६०) भा. ना. ५-८१ ते ८२ (पा. भे. तु द्वे कले ।)
(६१) भा. ना. ५-२३ (६२) भा. ना. ३२-२२७
(६३) भा. ना. ५-८७ ते ८९ (६४) भा. ना. ५-९० ते ९२
(६५) भा. ना. ५-९३, ९४

फुलें घेऊन प्रवेश करावा व त्यानें जर्जर, सर्व कुतप, आणि सूत्रधार यांचें पूजन करून निघून जावें. या चौथ्या मनुष्यानेंहि आपली सर्व क्रिया आठ कलांतच बसवावी व आपलीं पावलें तालावरच टाकावींत. फक्त हें पूजन चाललें असतां सार्थ ध्रुवेचें गायन न करतां त्याच वृत्तांतील शुष्कांक्षरांचें[66] गायन करावें. हा चवथा नट निघून जाईपर्यंतच्या विधीस परिवर्तन म्हणतात.

१५ यापुढील विधीस नान्दीविधि म्हणतात. ह्या विधीस आरंभ सर्व अक्षरें दीर्घ आहेत अशा विद्युल्लेखा[67] किंवा विद्युन्माला वृत्तांतील ध्रुवा गानानें होतो. ही ध्रुवा स्थायी वर्णांत म्हणजे स्वर न चढवतां म्हणावयाची असते आणि इच्या वेळेस आठ कलांचाच अर्धपाणि नांवाचा ताल वाजवावयाचा असतो[68]. हा अर्धपाणि ताल नेहमीं स्थितलयांत-मधल्या लयांत-वाजविला जातो. ही ध्रुवा म्हणून झाली म्हणजे सूत्रधारानें मध्यम स्वरांत नान्दी म्हणावयाची असते. ही नान्दी अष्टपदा किंवा द्वादशपदा[69] असते. येथें पद शब्दाचा अर्थ 'सुप्तिङन्तं पदम्' ह्या वैयाकरणांच्या पदाप्रमाणें नसून श्लोकार्ध किंवा वाक्य असा असावा, असें वाटतें. कारण भरतानेंच जी नान्दी म्हणून दिली आहे ती व्याकरणशास्त्रांतील आठ किंवा बारा पदांची नाहीं. भरतानें नान्दी पुढील प्रमाणें दिलेली आहे.

नमोऽस्तु सर्वदेवेभ्यो द्विजातिभ्यः शुभं तथा ।
जितं सोमेन वै राज्ञा शिवं गोब्राह्मणाय च ॥
ब्रह्मोत्तरं तथैवास्तु हता ब्रह्मद्विषस्तथा ।
प्रशास्त्विमां महाराजः पृथिवीं च ससागराम् ॥
राष्ट्रं प्रवर्धतां चैव रंगस्याशा समृद्ध्यतु ।
प्रेक्षाकर्तुर्महान्धर्मो भवतु ब्रह्मभावितः ॥
काव्यकर्तुर्यशश्चास्तु धर्मश्चापि प्रवर्धताम् ।
इज्यया चानया नित्यं प्रीयन्तां देवता इति[70] ॥

भरतानें उदाहरणा दाखल दिलेल्या ह्या नान्दींत आठ श्लोकार्ध किंवा बारा वाक्यें आहेत म्हणून पद याचा अर्थ श्लोकार्ध किंवा पूर्ण वाक्य असा करावासा वाटतो. ही नान्दी म्हटली जात असतां इचें एकेक पद म्हणजे श्लोकार्ध किंवा

---

(६६) भा. ना. ५-९५ (पा. भे. तत्रस्तोभक्रिया भवेत् । अ. ना. स्तोभानां शुष्काक्षराणां क्रिया गानम् । टी.)
(६७) भा. ना. १५-१६ (६८) भा. ना. ५-९७
(६९) भा. ना. ५-९८ (७०) भा. ना. ५-९९ ते १०२

वाक्य म्हणून झालें कीं, दरएक वेळीं दोन्ही पारिपार्श्वकांनीं ' एवमस्तु । एवमस्तु । ' असें म्हणावयाचें असतें.[७१] पद शब्दाचा अर्थ व्याकरणशास्त्रांतील पद असा घेतल्यास ह्या एवमस्तु म्हणण्यांत कांहींच स्वारस्य राहणार नाहीं. ह्यावरूनहि नान्दींतील पद म्हणजे सूत्रधारानें म्हटलेलें हें नमस्कारात्मक किंवा आशीर्वादात्मक वाक्य होय, असें दिसतें.

१६ ह्या सर्वांवरून नाटकाचे आरंभीं जो श्लोक दिलेला असतो तो भरताचे म्हणण्याप्रमाणें तरी नान्दीचा श्लोक नव्हे, हें कळून येतें. ही गोष्ट साहित्यदर्पणकारासहि माहीत असल्याचें दिसून येतें. नाटकारंभीं दिलेला श्लोक आठ किंवा बारा व्याकरणशास्त्रांतील पदांनीं युक्त असतो, असा अर्थ करून व अनर्घराघवांतील या प्रकारची ' निष्प्रत्यूहम् ' इत्यादि अष्टपदा नान्दी किंवा स्वतःच्याच वडिलांनीं लिहिलेल्या पुष्पमालेंतील

शिरसि धृतसुरापगे स्मरारावरुणमुखेन्दुरुचिर्गिरीन्द्रपुत्री ।
अथ चरणयुगानते स्वकान्ते स्मितसरसा भवतोऽस्तु भूतिहेतुः ॥

द्वादशपदा नान्दी उदाहरणार्थ घेऊन विश्वनाथ[७२] म्हणतोः– " एतन्नान्दीति कस्यचिन्मतानुसारेणोक्तम् । वस्तुतस्तु ' पूर्वरङ्गस्य रङ्गद्वाराभिधानमङ्गम् ' इत्यपरे । यदुक्तम्

यस्मादभिनयो ह्यत्र प्राथम्यादवतार्यते ।
रङ्गद्वारमतो ज्ञेयं वागङ्गाभिनयात्मकम् ॥ इति ।

उक्तप्रकारायाश्च नांद्या रङ्गद्वारत्वात्प्रथमं नटैरेव कर्तव्यतया महर्षिणा निर्देशः कृतः । कालिदासादिमहाप्रबन्धेषु च ।

वेदान्तेषु यमाहुरेकपुरुषं व्याप्य स्थितं रोदसी
यस्मिन्नीश्वर इत्यनन्यविषयः शब्दो यथार्थाक्षरः ।
अन्तर्यश्च मुमुक्षुभिर्नियमितप्राणादिभिर्मृग्यते
स स्थाणुः स्थिरभक्तियोगसुलभो निःश्रेयसायास्तु वः ॥

एवमादिषु नान्दीलक्षणायोगात् । "

१७ ह्यापुढचा विधि म्हणजे शुष्कावकृष्टा हा होय.

अत्र शुष्काक्षरैव ह्यवकृष्टा ध्रुवा यतः ।
तस्माच्छुष्कावकृष्टेयं जर्जरश्लोकदर्शिका ॥[७३]

---

(७१) भा. ना. ५–१०३ (पा. मे............ह्येवमस्त्विति । वदेतां सभ्यगुक्तिभिः........ ॥)

(७२) सा. ६–२५ पुढील गद्य. (७३) भा. ना ५–१०४ (पा. मे.)

असें ह्या विधीचें भरतानें वर्णन केलें आहे. हीं अक्षरें जर्जराची कीर्ति दर्शविणारीं म्हणून म्हटलीं जातात म्हणून ह्या ध्रुवेस शुष्कावकृष्टा नांव दिलें आहे. हिची आरंभींचीं नऊ अक्षरें गुरु असावींत, पुढील सहा लघु असावींत व शेवटील तीन गुरु असावींत असें सांगून, इचें उदाहरण भरतानें

दिल्हे दिल्हे दिल्हे दिल्हे जंबुकवलितक ते ते चं [७४] ।

असें दिलें आहे. ह्यांतील ' च ' हें अक्षर पादांतीं असल्यानें गुरुच समजावें. ही हि ध्रुवा पूर्वीप्रमाणें आठ कलांतच म्हणावयाची असते. हा सर्व विधि जर्जराच्या स्तुतिसाठीं व विघ्ननाशनासाठीं करावयाचा असतो.

१८ शुष्कावकृष्टेनंतरच्या भागास रंगद्वार असें म्हणतात हें रंगद्वार म्हणजे ज्या श्लोकांत एकाद्या देवतेची राजाची अथवा ब्राह्मणांची स्तुति असेल, असा एक श्लोक [७५]. सध्यां उपलब्ध असलेल्या संस्कृत नाटकांत ज्यास आपण नान्दी म्हणतो, तो श्लोक म्हणजेच रंगद्वार होय, असें साहित्यदर्पणकारांचें म्हणणें आहे व ' रङ्गद्वारमारभ्य कविः कुर्यात् ' ह्या त्यानें उद्धृत केलेल्या वाक्यावरून हा श्लोक नाट्यकवि लिहीत असावा, असें वाटतें. पण अभिनवगुप्ताच्या 'पूर्वरङ्गे कविरुदासीनः' ह्या म्हणण्यावरून पूर्वरंगांत नाट्यकवीनें लिहिलेले श्लोक येत नसावेत, असेंच म्हणणें बरोबर वाटतें नाट्यकवीनें लिहिलेल्या भागास हा सूत्रधार आरंभ करीत नसून नंतर येणारा स्थापक—ज्यास हल्लीं आपण सूत्रधार म्हणतों—तो करीत असतो. अभिनवगुप्तानें " रंगस्य भाविनो रूपकस्य द्वारम् । " अशी याची व्युत्पत्ति दिली आहे.

१९ रंगद्वार झाल्यानंतर चारी श्लोक म्हणावयाचा असतो. ह्यांच्या प्रारंभीं पारिपार्श्वकांसह सूत्रधारानें मागें जावें व ते मागें जात असतां मध्यलयांत अड्डिता ध्रुवा म्हणावी. अड्डिता हा अभिनवगुप्तावरून घेतलेला पाठ आहे. या ध्रुवेच्या [७९] एकेका चरणांत पहिलें, चवथें, पांचवें व शेवटलें अक्षर गुरु असतें व बाकीचीं सर्व लघु असतात. चारीचा श्लोक शृंगाररसपर असतो, म्हणून सूत्रधारानें स्त्रियांचें उभे राहण्याचें जें अवहित्थ स्थान आहे, त्या स्थानांत उभें राहून व डावा पल्लव हात खालीं सोडून उजव्या हातांत जर्जर नाभीजवळ मध्यें अध्यावर आडवा धरून विलासाचे हावभाव दाखवीत, एकेक ताल अंतरावर पावलें टाकीत पांच पावलें पुढें यावें. यावेळीं पारिपार्श्वकांनीं मात्र पुढें येऊं नये. नंतर सूत्रधारानें शृंगाररसानें युक्त असलेला चारी

---

(७४) भा. ना. ५–१०४ (पा. मे.) (७५) भा. ना. ५–१०७
(७६) सा. ६–२६ पूर्वीचें गद्य (७७) अ. ना. ५–१५६ टी.
(७८) अ. ना. ५–२७ टी. (७९) भा. ना. ५–१११

श्लोक म्हणावा. हा म्हणून झाला म्हणजे वेध करून उजव्या पायानें, गिरकी घ्यावी व प्रेक्षकांकडे पाठ करून पूर्वीप्रमाणेंच पावलें टाकीत मागें जावें. शेवटीं पारिपार्श्वकाच्या हातांत जर्जर द्यावा. पूर्वरंगाच्या ह्या एवढ्या भागास चारी म्हणतात.

२० महाचारीस आरंभ होण्याचे वेळीं जी ध्रुवा म्हटली जाते, ती चोवीस अक्षरांची असते व तिच्यांत पहिलें, चवथें, सातवें, दहावें, व शेवटलें हीं अक्षरें गुरु असतात. ही द्रुतलयांत म्हणावयाची असते. ही ध्रुवा म्हटली जात असतां कुतपांकडे तोंड करून असलेल्या सूत्रधारानें अर्धी गिरकी घ्यावी व सूची पाय करून पुन्हां एक गिरकी घ्यावी. ही घेतल्यानंतर अतिक्रान्त चारी करून द्रुत लयास अनुसरून तीन तीन तालांच्या अंतरानें एकेक अशीं उंच पावलें करून पांच पावलें टाकावींत आणि पुन्हा वामवेध करून गिरकी घ्यावी व तिसरा रौद्र रसाचा असलेला श्लोक म्हणावा. हा श्लोक म्हणून झाला कीं, महाचारीचा भाग संपला.[८१]

२१ नंतर सूत्रधारानें पारिपार्श्वकांस हांक मारावी व ते सूत्रधाराकडे येत असत। नर्कुटक जातीचें गान चालू ठेवावें. ह्या नर्कुटक जातींत पुढील प्रकारचीं वृत्तें येतात. तीं म्हणजे रथोद्धता, उद्गता, वंशपत्र, मिताक्षरा, ध्वजवती व हंसास्य, हीं होत. ह्यांचीं लक्षणेंहि भरतानें ध्रुवाध्यायांत दिलीं आहेत.[८२] ह्या वृत्तांपैकीं कोणत्याहि एका वृत्तांत गान सुरू ठेवावें आणि पारिपार्श्वक जवळ आले असतां विदूषकानेंहि प्रवेश करावा आणि कांहीं तरी हांसविण्यासारख्या गोष्टी कराव्यात. ह्या भागास त्रिगत म्हणतात.[८३] यापुढें प्ररोचना म्हणजे रंगसिद्धि होण्यासाठीं मंगलकारक श्लोक म्हणावेत आणि नंतर प्रेक्षकांस अवधान देण्याबद्दल विनंति करून जें नाटक करावयाचें असेल, त्या कथाभागाची सूचना द्यावी आणि ही सूचना देऊन झाली म्हणजे वेध करून आणि तोंडें फिरवून सर्वांनीं बरोबरच निघून जावें.[८४]

२२ वर सांगितलेला हा चतुरस्र पूर्वरंग झाला. यांत सांगितलेला ताल आठ कलांचा आहे. त्याऐवजीं त्र्यस्र पूर्वरंगांत सहा कलांचा ताल करावा व त्याची विभागणी खालीलप्रमाणें करावी. दोन कलांत उजव्या हातानें, एका कलेंत डाव्या हातानें, परत एका कलेंत उजव्या हातानें व दोन कलांत दोनी हातांनीं, असे ताल द्यावेत.[८५] ह्या सहा तालांस व कलांस अनुसरूनच इतर सर्व गोष्टी कराव्यात. चतुरस्र पूर्वरंगापेक्षां ह्यांत अर्थातच पाऊणपट वेळ लागतो, हें सांगणें नकोच.

---

(८०) भा. ना. ५–११३ते११७ (८१) भा. ना. ५–११७ते१२२
(८२) भा. ना. ३२–२८०, ८१ (८३) भा. ना. ५–१२३ते१२५
(८४) भा. ना. ५–१२६, १२७ (८५) भा. ना. ५–१३०(पा.भे.शम्या।)

ह्यांतील उत्थापिनी ध्रुवा मात्र निराळ्या प्रकारची असते. हिचें पहिलें, चौथें, आठवें दहावें व अकरावें, हीं अक्षरें गुरु असतात.

२३ वर जो चित्र पूर्वरंग म्हणून विधि सांगितला, त्यांत सूत्रधार नांदी म्हणत असतां तिच्या प्रत्येक दोन पादांच्यामध्यें वर्धमान विधींत सांगितल्याप्रमाणें नृत्तविधि घातला, म्हणजे चित्र पूर्वरंग झाला. हा करावयाचा असतां नृत्त व गीत बरेंच वाढावयाचा संभव असतो, म्हणून ह्या बाबतींत अतिप्रसंग करूं नये, अशी भरतानें सूचना दिली आहे. भरत म्हणतो

गीते वाद्येच नृत्येच विकृतेऽतिप्रसंगतः ।
खेदो भवेत्प्रयोक्तॄणां प्रेक्षकाणां तथैव च ॥
खिन्नानां रसभावेषु स्पष्टता नोपजायते ।
ततः शेषप्रयोगस्तु न रागजनको भवेत्[८७] ॥

यावरून नृत्त आणि गीत हें नाटकांत बेताचेंच घालावें, असें भरताचें म्हणणें आहे, असें दिसतें. त्र्यस्र किंवा चतुरस्र व शुद्ध किंवा चित्र यांपैकीं कोणत्याहि प्रकारचा पूर्वरंग केला तरी हा झाल्यावर यांतील सूत्रधारानें निघून जावें.

२४ खऱ्या नाटकास पूर्वरंगानंतरच सुरुवात होते. ही सूत्रधारासारखाच पोशाख वगैरे केलेल्या व त्याच्याच गुणांनीं युक्त असलेल्या स्थापकानें करावयाची असते. हा स्थापक येत असतां सार्थ ध्रुवा म्हणावयाची असते. ह्या स्थापकानें सूत्रधाराप्रमाणेंच वैष्णवस्थानांत व सौष्ठव स्थितींत आपलें शरीर ठेऊनच प्रवेश करावा व पूर्वरंगांतील सूत्रधाराप्रमाणेंच रंगपीठाच्या मध्यभागीं येऊन देव ब्राह्मण इत्यादिकांची मधुर श्लोकांनीं तालसुरांत स्तुति करावी. नंतर ह्यानें प्रेक्षकांचीं मनें अनुकूल करून नाटकाचें व कवीचें नांव आणि त्याचें गुणवर्णन करून पात्र प्रवेशाची सूचना द्यावी व निघून जावें. ही पात्रप्रवेशाची सूचना कशी द्यावयाची असते ह्याचें वर्णन वस्तुभागांतील प्रस्तावना ह्या भागांत सविस्तरपणें सांगितलें आहे. हा निघून गेला कीं, प्रस्तावना संपून खऱ्या नाटकास आरंभ होतो.

२५ ह्या ठिकाणीं हा स्थापक म्हणजे कोण व पूर्वी एकदां सूत्रधारानें थोडकीशी—सूचना—प्रस्तावना केली असतां परत प्रस्तावना कसली करावयाची, हा प्रश्न येणें स्वाभाविक आहे, म्हणून याचा विचार करून हा पूर्वरंगविभाग आटोपता घेऊं. पूर्वरंगांत जो सूत्रधार सांगितला त्याचा प्रत्यक्ष नाटकाशीं कांहीं एक संबंध नसतो. देवादिकांची स्तुति करणें, त्यांना नमस्कार करणें, निरनिराळ्या गाय

(८६) भा. ना. ५-१३२ (८७) भा. ना. ५-१४७, १४८
(८८) भा. ना. ४-१५० ते १५६ (८९) वस्तुप्रकरण

नांनीं देवदानवांना संतुष्ट करणें, एवढेंच काय तें त्याचें काम असतें. नाटकासंबंधीं म्हणजे त्यानें आतां अमुक एक नाटक होणार, एवढेंच सुचवून जावयाचें असतें. स्थापक, हा सूत्रधार गेल्यानंतर येतो व हाच नाटकाची खरीखुरी प्रस्तावना करतो. ह्या स्थापकालाच हल्लीं आपण सूत्रधार ह्या नांवानें ओळखतों. ह्याचें नांव भरतानें स्थापक ठेवलें असतां ह्यास सूत्रधार म्हणावयाचें कारण एवढेंच कीं, तो वयोवेषाकृतीनें व गुणांनींहि सूत्रधाराप्रमाणेंच असतो, हें होय. वरील कारणांनीं त्याला भरतानंतरच सूत्रधार म्हणूं लागले असें नव्हे, तर प्रत्यक्ष भरतहि यास स्थापक ह्याच ठिकाणीं काय तें म्हणतो. पुढें प्रस्तावनेचें वर्णन करतांना तो त्यास सर्वत्र सूत्रधारच[९०] म्हणतो. भरतहि जर त्यास पुढें सूत्रधारच म्हणतो, तर त्याला एकदांच स्थापक असें म्हणून भरतानें घोंटाळा उत्पन्न कशा करतां केला आहे, असा प्रश्न येण्याचा संभव आहे. पण हा प्रश्न आल्यास, त्यास असें उत्तर देतां येईल कीं, या प्रकरणांत त्यास सूत्रधार असेंच म्हटलें असतें तर पूर्वरंगांतील सूत्रधारानें जावें कीं नाहीं, किंवा गेलेंच तर लागलीच त्यानेंच परत यावें कीं काय, असा घोंटाळा झाला असता. शिवाय या सूत्रधाराला—प्रस्तावनेंतील कथाभाग जसा दिव्य किंवा मानुष असेल तसें दिव्य किंवा मानुष रूप घेऊन यावयाचें असतें[९१]. पूर्वीचा सूत्रधार म्हणजे एक साधा नट असतो—कथाभागाप्रमाणें रूपें बदलणारा बहुरूपी नसतो. ह्या सर्व गोष्टी नीट लक्षांत रहाण्याकरितां भरतानें 'नाट्यकाव्याची स्थापना करणारा' ह्या अर्थी स्थापक असें नांव ठेवलें आहे. हें अन्वर्थक नांव ह्याच हेतूनें ठेवलें असल्याचा दुसरा पुरावा म्हणजे त्यालाच त्यानें शेवटीं 'प्रस्ताव्यैवं तु निष्क्रामेत्काव्यप्रस्तावकैस्ततः[९२]।' ह्यांत सांगितल्याप्रमाणें, काव्यप्रस्तावक म्हटलें आहे. तेव्हां काव्यप्रस्तावकाप्रमाणेंच, स्थापक हें अन्वर्थक विशेषण पूर्वीच्या सूत्रधारांत व ह्या सूत्रधारांत घोंटाळा होऊं नये म्हणून घातलें असावें, असें वाटतें. पण भरतानें हें नांव कां दिलें असावें हें लक्षांत न राहिल्यानें वत्सराजानें[९३] आपल्या नाटकांत सूत्रधार व स्थापक हे दोन समजून त्या दोघांसहि एकसमवयाच्छेदेंकरून रंगभूमीवर आणलें आहे. पण भरताच्या मताप्रमाणें स्थापक व सूत्रधार हे व्यक्ति ह्या दृष्टीनें—पूर्वरंगांतील सूत्रधार होणारा नट वेगळा व या प्रस्तावनेंतील स्थापक किंवा सूत्रधार होणारा नट वेगळा, या अर्थी—जरी भिन्न असले तरी प्रस्तावनेंतील स्थापक व सूत्रधार एकच आहे—व त्यामुळें ते दोन केव्हांहि होऊं शकत नाहींत असें दिसून येतें.

---

(९०) भा. ना. २०–२८,३२,३३,३४   (९१) भा. ना. ५–१५५
(९२) भा. ना. ५–१५६   (९३) किरातार्जुनीय नाटक (व्यायोग)

२६ या सूत्रधाराच्या गोंधळाप्रमाणें नान्दीचाहि घोंटाळा आहे. सध्यांच्या उपलब्ध नाटकांत भासाच्या नांवानें प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांत 'नांद्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः ।' असा प्रारंभ असून बाकीच्या नाटकांच्या आरंभीं एक किंवा अनेक आशीर्वचनपर श्लोक असून नंतर 'नांद्यंते सूत्रधारः' अशी नाट्यसूचना आढळून येते. ह्यावरून भासाचीं नाटकें निराळ्या प्रकारचीं म्हणजे 'सूत्रधारकृतारंभ' व इतर नाटकें निराळ्या प्रकारचीं म्हणजे 'श्लोककृतारंभ' असा समज होतो. हा समज हीं सूत्रधारकृतारंभ नाटकें भासाचीं आहेत, याबद्दल गणपतिशास्त्री[९४] यांनीं एक पुरावा म्हणून दिला आहे. पण नाटकांच्या कांहीं प्राचीन प्रतींत 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' असा आरंभ असून जो श्लोक पुढें दिलेला असतो तोच श्लोक दुसऱ्या प्रतींत आरंभीं आढळून येतो व नंतर 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' हें आढळून येतें, असें साहित्यदर्पणकारांनीं म्हटलें आहे.[९५] तेव्हां भासाचीं व इतर नाटककारांचीं नाटकें ह्यांच्यांत ह्या सूचनेवरून भेद करावयाचें कारण दिसत नाहीं, हें उघड आहे. आतां मुख्य प्रश्न हा आहे कीं, नाटकाच्या प्रतींत आरंभीं आशीर्वचनपर किंवा देवतानमस्कारपर एक किंवा अनेक श्लोक असतात, त्यांस काय म्हणावें ? ह्या प्रश्नाचा थोडा ऊहापोह नान्दी या सदराखालीं झालाच आहे, तेव्हां हे श्लोक वरील नान्दीहि नाहींत किंवा साहित्यदर्पणकारानें म्हटल्याप्रमाणें रंगद्वारहि नाहींत, तर फक्त काव्यस्थापना करणाऱ्या सूत्रधारानें म्हणावयाचे मंगलाचरणाचे श्लोक आहेत, एवढेंच सांगितलें म्हणजे झालें.

२७ आतां ह्या श्लोकांपूर्वीं 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' असा कांहींत पाठभेद असण्याचें व कांहींत हे श्लोक लिहून झाल्या नंतर नान्द्यन्ते सूत्रधारः असा पाठभेद असण्याचें कारण सांपडतें कीं काय, तें पाहूं. भरतानें वर दिलेला पूर्वरंग विधि जरी प्राचीन धर्मप्रधानकाळीं यथासांग करीत असले, तरी पुढें पुढें प्रेक्षकांच्या कल्पनांबरोबरच हा कंटाळवाणा विधि, यांतील जर्जराचा भाग, इत्यादि विधींचा हळूहळू लोप होऊन राहतां राहतां सर्वांचें अभीष्टचिंतन व देवब्राह्मणांची स्तुति करणारी नान्दी तेवढीच अवशेष राहिली असेल. ही नान्दी अर्थातच नाट्यकवीनें करावयाची नसल्यानें सूत्रधारकृतारंभ नाटकांत ती दिली जात नसावी व ही ठराविक नांदी म्हटली गेल्यावर सूत्रधार किंवा स्थापक येतो, अशा अर्थाची नाट्यसूचना घातली जात असावी. स्थापकास वर सांगितल्याप्रमाणें येतांबरोबर देवब्राह्मणांची स्तुति करावयाची असल्यानें त्याच्या तोंडीं हा आरंभीचा श्लोक घातला जात असावा.

---

(९४) स्वप्नवासवदत्तं नाटकम् (T. Ganapati Shastri's Introduction, P. XX.)

(९५) सा. ६–२६ पूर्वीचें गद्य.

पूर्वरङ्गांतील अवशेष राहिलेली ही नान्दी सुद्धां पुढें हळू हळू नष्ट होऊन नाट्य-कर्तीनें लिहिलेल्या नाटकालाच एकदम सुरुवात होऊं लागली असावी. पण स्थापकानें म्हणावयाचा श्लोक देवब्राह्मणस्तुतिपर व अभीष्टचिंतनपर असल्या-मुळें ह्यासच पुढें नान्दी ही संज्ञा देऊन नंतर 'नान्द्यन्ते सूत्रधारः' असें लिहिलें जाण्याची पद्धत अमलांत आली असावी. ह्या प्रकारें विचार केला असतांना सर्व प्रश्न सुटतात. नाटक होत असतां हा श्लोक सूत्रधारच म्हणत असे, हें साहित्य-दर्पणकाराचें म्हणणें बरोबर आहे, हें सांगावयास नकोच[९६]. हा पूर्वरंगविधि सर्व देशांत सारखाच होता असें:–

"इत्येषोऽवान्तिपाञ्चालदाक्षिणात्यौड्रमागधैः।
कर्तव्यः पूर्वरंगस्तु द्विप्रमाणविनिर्मितः॥[९७]"

या श्लोकावरून दिसून येतें. तेव्हां जातां जातां ह्या चार नांवांनीं सुचविल्या जाणाऱ्या प्रवृत्तींचा येथेंच विचार केल्यास अप्रासंगिक होणार नाहीं.

२८ प्रवृत्ति म्हणजे निरनिराळ्या देशांतील वेष, भाषा, चालीरीति ह्यांत दिसून येणारे विशेष[९८] होत. हिंदुस्थानचा प्रचंड विस्तार व त्यांत दिसून येणाऱ्या अनेक जाति, अनेक भाषा व देशाचार पाहिले, म्हणजे ह्या प्रवृत्ति चारच कशा ठरविल्या, असें वाटण्याचा संभव आहे. पण स्थूल मानानें ठरविण्याचे अगदीं सामान्य नियम, सर्वांतील सामान्य गोष्टी पाहूनच ठरावयाचे असतात. हिंदु-स्थानांत जरी कोणत्याहि देशांपेक्षां चालीरीति, आचारविचार, धर्म, जाति व भाषा ह्यांत विलक्षण फरक असला, तरी त्यांतील प्रत्येक भेदांतहि कांहीं साम्य आहेच. आणि हें साम्य धरून विचार केल्यास ह्या सर्वांचे वर्गी-करण चार सदरांत करतां येतें. कांहीं लोकांची वृत्ति कोमल असते तर कांहींची कठोर असते. ह्या मूलवृत्तींवर किंवा स्वभावविशेषावर त्यांचे आचार विचार म्हणजे प्रवृत्ति अवलंबून असतात. इथें पूर्वी[९९] सांगितलेल्या वृत्तींचा व या प्रवृत्तींचा घोंटाळा होऊं नये, म्हणून यांतील सूक्ष्म भेद आधींच लक्षांत ठेवणें बरें. वृत्ति म्हणजे एका व्यक्तीचा वाङ्मनःकायव्यापार होय. एका व्यक्तींत एका क्षणीं हा व्यापार एका प्रकारचा असूं शकेल, तर दुसऱ्या क्षणीं तो दुसऱ्या प्रकारचा असेल. पण प्रवृत्तींत क्षणोक्षणीं फेरबदल होऊं शकत नाहीं. प्रवृत्ति ही एकाद्या व्यक्तीच्या व्यापारांवर अवलंबून नसते, तर अनेक व्यक्तींच्या नेहमींच्या वागण्यांत जे सामान्य व्यापार दिसून येतात, त्यांवरून ही ठरविली जाते. म्हणजे ही देशांतील सामान्य वृत्तिंवर, व्यापारांवर, आचारविचारांवर

(९६) सा. ६–२६ पूर्वीचें गद्य (९७) भा. ना. ५–१६०
(९८) भा. ना. १३–२५ पुढील गद्य. (९९) दशरूप प्रकरण.

वेषभाषादिकांवर अवलंबून असते. एकाद्या मनुष्याला आपलें मन क्षणोक्षणीं पालटतां येणें शक्य आहे पण अशा असंख्य लोकांच्या क्षणोक्षणी पालटत गेलेल्या वृत्तींत सामान्य गोष्टी दिसून आल्यानें ठरविलेल्या प्रवृत्तींत त्यामुळें फेरफार सहसा-शेंकडों वर्षे तरी-पडत नाहीं. वृत्तिप्रवृत्तींत असणारा हा मोठा फरक लक्षांत ठेवल्यास, पुढील विवरण कळण्यास सोपें जाईल.

२९ प्रवृत्ति[100] ह्या भारती, सात्वती, आरभटी, व कैशिकी ह्या चार वृत्तींवर अवलंबून असतात. ह्या चार वृत्तींपैकीं जी वृत्ति ज्या देशांतील लोकांत विशेषें करून आढळून येते, त्या देशांवरून ह्या प्रवृत्तींस आवन्ती, दाक्षिणात्या, पांचाली व ओड्रमागधी अशी चार नांवें दिलीं आहेत. प्रवृत्तींच्या ह्या नांवावरून भरतानें सर्व भरतखंडांचे मुख्य असे चार भाग केलेले दिसतात. त्यांपैकीं पहिला भाग म्हणजे दक्षिणापथ हा होय. ह्याच्या मर्यादा भरतानें दिल्याप्रमाणेंच विन्ध्य व दक्षिणसमुद्र ह्या आहेत. ह्या भागांत त्यावेळीं पुढील देश माजले जात. कोशल, तोशल, कलिंग, मोशल, द्रविड, आन्ध्र, महाराष्ट्र, वेण्य व वानवासज. महेंद्र, मलय, सह्य, मेलक, पलपिंजर हें पांच पर्वत ह्याच भागांत मोडत असत.[101] ह्या देशांतील लोक गाणें, बजावणें, नाचणें ह्या गोष्टींत गढलेले असत, म्हणून ह्या गोष्टींवर अवलंबून असणारी जी कैशिकी वृत्ति ती ह्या प्रवृत्तींत प्रामुख्यानें दिसून येते. ह्या लोकांची अशी वृत्ति वर्णिली असल्यावरून उत्तर हिंदुस्थानांत वेळोवेळीं होणाऱ्या राज्यक्रान्तीची लाट भरताचे काळीं विन्ध्याचे खालीं उतरली नसावी, असें दिसतें.

३० दक्षिण हिंदुस्थानचा हा भाग काढून टाकला म्हणजे वर जो हिंदुस्थानचा भाग राहिला त्याचे तीन भाग केले आहेत. गंगेच्या उत्तरेस हिमालयास लागून असणारा जो भाग त्या भागांत पांचाली प्रवृत्ति चालू असे. ह्या प्रवृत्तींत गाणें बजावणें अगदीं कमी असून दांडगाई, मारामारी, फार असे. म्हणजे ह्या लोकांत सात्वती व आरभटी वृत्ति दिसून येई. ह्या भागांत मोडणारे देश पंचाल, शूरसेन, काश्मीर, हस्तिनापूर, बाल्हीक, शाकल, मद्र व उशीनर हे होत.[102]

३१ अगदीं उत्तरेकडील व दक्षिणेकडील हे भाग सोडले म्हणजे सिंधपासून ब्रह्मदेशापर्यंत जी मधली पट्टी राहते तिचे दोन भाग केले गेले आहेत. एक पूर्व भाग-ह्यांत गंगा यमुना व ब्रह्मपुत्र ह्यांचा कांठचा प्रदेश येतो. ह्या भागांत अंग, वंग, कलिंग, वत्स, उड्र, मगध, पुंड्र, नेपाळ, व हिमालयाच्या अलीकडील व पलीकडील

(१००) भा. ना. १३-२५ पुढील गद्य (१०१) भा. ना. १३-२६ ते २८
(१०२) भा. ना. १३-३६ ते ३८

असे देश आणि ब्रह्मपुत्राच्या उत्तरेस असलेले भार्गव, मार्गव, त्याचप्रमाणें प्राग्ज्योतिष, पुळिंद, विदेह, ताम्रलिप्तक, इत्यादि देश येत असत. ह्या देशांत जी प्रवृत्ति चालू असे, तिला भरतानें ओड्रमागधी असें नांव दिलें आहे.[१०३] हा शब्द उड्र व मगध ह्या दोन देशांवरून घेतला असावा. ओड्रमागधी ह्या शब्दाचीं आन्ध्रमागधी[१०४] व अर्धमागधी[१०५] अशींहि दोन रूपें आढळतात. आन्धदेश दाक्षिणात्य प्रवृत्तींत असून त्याचा संबंध मगध देशाशीं लावल्यामुळें आणि कलिंग देश दाक्षिणात्य आणि या पूर्वेकडील भागांच्या सीमेवर मोडत असल्यामुळें, त्या देशांतील प्रवृत्तींत कैशिकी व आरभटी ह्यांचें मिश्रण असावें, असें वाटतें. नाट्यशास्त्रांत ह्या देशांत कोणची वृत्ति चालू असे हें सांगितलेलें नाहीं, परंतु सात्वती व आरभटी पांचाली प्रवृत्तींत आणि सात्वती व कैशिकी, आवन्ती प्रवृत्तींत स्पष्ट सांगितली असल्यानें बाकी राहिलेली कैशिकी व आरभटी ह्यांचेंच मिश्रण ह्या ओड्रमागधींत असेल असें वाटतें.

३२ ह्याप्रमाणें पूर्व, दक्षिण, उत्तर हे तीनहि भाग गेले, म्हणजे बाकीचा जो भारतवर्षाचा भाग राहिला, त्या भागांतल्या प्रवृत्तीस भरतानें आवन्तिकी हें नांव दिलें आहे. ह्या प्रवृत्तींत सात्वती व कैशिकी ह्या दोन वृत्तींचा समावेश होत असे व अवन्ती, विदिशा, सुराष्ट्र, मालव, सिन्धु, सुवीर, आनर्त, दशार्ण, त्रिपुर, मार्तिक, व अर्बुद पर्वताजवळील भाग, एवढे देश या भागांत मोडत असत.[१०६]

३३ ह्या चार प्रवृत्तींचे—पात्रप्रवेशनाच्या नियमावरून—प्रदक्षिणप्रवेश व अपसव्यप्रवेश असे दोन भाग होत. प्रदक्षिणप्रवेशांत अवन्ती आणि दाक्षिणात्या व अपसव्यप्रवेशांत पांचाली आणि ओड्रमागधी, यांचा समावेश केला जात असे.[१०७] पहिल्यांत नाटकांतील पात्रें उत्तर द्वारानें प्रवेश करीत व दुसऱ्यांत पात्रें दक्षिण द्वारानें प्रवेश करून उत्तर द्वारानें जात. या प्रवेशाच्या बाबतींत जरी हे भेद असले, तरी ह्या चारी प्रवृत्तींत पूर्वरंग एकाच प्रकारचा होत असे. भरताच्या वेळीं ह्याप्रमाणें सर्व हिंदुस्थानभर नाटकाच्या पूर्वरंगाची पद्धत सरसास एकच असलेली पाहून नाट्यकला भरताच्या आधीं बरेच दिवसांपासून हिंदुस्थानांत प्रचारांत असली पाहिजे, असें म्हणण्यास हरकत दिसत नाहीं.

---

(१०३) भा. ना. १३–३२ ते ३४ (१०४) भा. ना. ५–१६०
(१०५) भा. ना. १७–४८ (१०६) भा. ना. १३-२९ ते ३१
(१०७) भा. ना. १३–३९ ते ४१

उपसंहार.



येथपर्यंत नाट्यशास्त्राच्या निरनिराळ्या अंगांचा यथामति वेडावांकडा विचार केला. हा सर्व विचार करीत असतां, माझे दिवस ज्या विद्यानंदाच्या अनुभवांत गेले, तो विद्यानंदाचा अनुभव पुढेंहि असाच मिळो व संस्कृत वाङ्मयाची अशीच थोडी फार सेवा माझ्या हातून पुढेंहि सतत घडत राहो, अशी परमेश्वराजवळ प्रार्थना करून मी निष्क्रान्त होतें.

सर्वेऽत्र सुखिनः सन्तु
सर्वे सन्तु निरामयाः ।
सर्वे भद्राणि पश्यन्तु
न कश्चिद्दुःखमाप्नुयात् ॥

महिलाश्रम
हिंगणें, पुणें. } कु. गोदावरी वासुदेव केतकर.

परीक्षकांचे अभिप्राय.



(१) प्रो. वै. का. राजवाडे, एम्. ए.

'भारतीय नाट्यशास्त्र' हा निबंध तपासला. लोकांनीं वाचून दाखविणें व स्वतः वाचणें यांतील फरक ठळकपणें नजरेस आला. कोणाला तरी बोलावून वाचावयास सांगणें, यांत अर्थ नाहीं. समजून व अथपासून इतिपर्यंत एकच वाचणार मिळणें अति कठीण. यामुळें मीं केलेलें निबंधाचें परीक्षण समाधानकारक झालें नाहीं. वाचतां वाचतां जे दोष मी टिपून घेत गेलों ते इतक्या मोठ्या निबंधांत अपरिहार्य आहेत असें मला वाटतें. हे दोष घाईमुळें झाले आहेत व ते सहज दुरुस्त करितां येतील. ऱ्हस्वदीर्घांच्या शेंकडों चुका झाल्या आहेत. कांहीं वाक्यांत शब्दांची आलटापालट झाली आहे. विराम चिन्हांना रजा दिला आहे. अवतरण चिन्हें एकदोन ठिकाणींच नजरेस आलीं. पण हे सर्व दोष गुणांच्या मानानें फारच थोडे आहेत. एकंदर भाषा सरळ व सोपी आहे. विवरण स्पष्ट आहे. हा निबंध वाचल्यानें मला पुष्कळ नवीन गोष्टी माहीत झाल्या व नवीन विचार सुचले. नाट्यशास्त्रांतील सर्व गोष्टी सांगितल्यामुळें कोठें कोठें कंटाळा येतो, पण त्याला उपाय नाहीं. लेखक स्त्री; तेव्हां शृंगारासंबंधीं माहिती गाळली असती, तर बरें झालें असतें, असें एकदां वाटलें. पण शास्त्रांत स्त्रीपुरुष हा विचार विसरला पाहिजे. प्रत्येक गोष्ट नमूद केली पाहिजे. या दृष्टीनें हा निबंध छापून प्रसिद्ध करण्यालायक झाला आहे. ही एक अजब कामागरी झाली, असेंच बहुतेक लोक म्हणतील. निबंध उत्तम झाला आहे, असें माझें मत आहे. हें स्त्रियांना विशेष भूषणावह आहे. इतर युनिव्हर्सिटींतील एम्. ए. चे विद्यार्थी जर असे निबंध लिहितील, तर घोकंपट्टीला रजा मिळेल, विचार करण्याची सवय लागेल. महिलाविद्यापीठांतून असा उत्तम निबंध लिहिणारी एक स्त्री बाहेर पडली, हा त्या संस्थेच्या उपयुक्ततेचा चांगला पुरावा आहे. घोकंपट्टी करणाऱ्या शेंकडों एम्. ए. पेक्षां असा निबंध लिहिणारी व्यक्ति खात्रीनें सरस. हा निबंध सर्व परीक्षेदाखल समजावा, असें माझें मत आहे. निबंध छापून प्रसिद्ध करावा व त्याला मोठी सूची जोडावी, अशी मी शिफारस करितों.

(सही) वै. का. राजवाडे.

---

(२) श्री. पां. वा. काणे, एम् ए., एल् एल्. एम्.

I have gone over the thesis of Miss Ketker on the Natya-shastra of Bharata, submitted for the P. A. Degree Examination of the Indian Women's University. I am glad to state that the thesis is a creditable performance & should be accepted in lieu of all the six papers in Sahitya. The writer of the thesis shows considerable power of Judgment and has

made a close study of the Natyashastra–a difficult work and exhibits a good deal of industry and research. It is not necessary to point out in detail the merits of the thesis. The candidate has submitted the whole Natyashastra to a careful analysis and has ransacked both Sanskrit and Marathi Dramatic Literature for illustrating the dicta of the ancient sage. A few drawbacks may also be pointed out. Compared with the elaborate treatment of the art of dancing and other matters, her remarks on Rasa & its theory are meagre and not quite lucid. The conclusion of her thesis is somewhat abrupt. A few pages should have been added on the detailed discussion of Bharata's date and some notes on the commentators of Bharata,-peculiarly Abhinavagupta and his recently found learned commentary. She does not show that she has made use of some of the latest works on Bharata and Sahitya in general. But despite these shortcomings, the work as a whole, excites in me admiration for the young writer's enthusiasm, industry and acumen.

---

(३) **Dr. V. S. Sukthanker,** M. A., Ph. D.

I have read with considerable care the dissertation presented by Miss Godavaribai Ketker on Bhāratīya Nātyashāstra. I find it a fully competent, original and meritorious piece of work. The writer shows sufficient familiarity with the different subjects comprised under Group D of the P. A. Degree Examination, in which the candidate would have to be examined, if her dissertation were found wanting. I do not consider it necessary for her to appear in any of the papers. In other words, I consider her dissertation of sufficient merit to be accepted in lieu of all the six papers prescribed.
